Jahrbuch für Internationale Germanistik

Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive

Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 2)

Laura Auteri, Natascia Barrale,
Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.)

BEIHEFTE

Peter Lang

Exil, Migration, Vertreibung, Flucht sowie Katastrophen finden in der deutschsprachigen Literatur ein Echo. Die nach solchen Erlebnissen entstandenen psychischen Störungen und Traumata werden in diesem Band durch einen Fokus auf ein vielfältiges literarisches Korpus und auf eine breite Reihe von Autoren analysiert.

Der zweite Band enthält Beiträge zu folgenden Themen:

- Katastrophenliteratur;
- „Auf Leben und Tod" - zeitgenössische literarische Texte als Kommemorationsmedien des Todes im Hinblick auf transkulturelle Perspektiven einer interdisziplinären und komparatistisch orientierten thanatologischen Kulturwissenschaft;
- Exil, Migration, Flucht und Vertreibung, Alte und Neue Kriege – Literarische Topoi des 20. und 21. Jahrhunderts;
- Geschichte(n) erinnern – Memory Boom und Störungen der Erinnerung.

Laura Auteri ist Ordentliche Professorin für deutsche Literatur an der Universität Palermo und war 2015-2021 Vorsitzende der Internationalen Vereinigung für Germanistik.

Natascia Barrale ist Associate Professorin für deutsche Literatur an der Universität Palermo.

Arianna Di Bella ist Associate Professorin für deutsche Literatur an der Universität Palermo.

Sabine Hoffmann ist Ordentliche Professorin für deutsche Sprache und DaF-Didaktik an der Universität Palermo.

www.peterlang.com

Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive

Jahrbuch
für
Internationale Germanistik

Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive

Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung
für Germanistik (IVG) (Bd. 2)

Hrsg. Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann

BEIHEFTE
Band 2



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

*In Verbindung mit der Internationalen
Vereinigung für Germanistik*



ISBN - 978-3-0343-3836-3 (Print)
ISBN - 978-3-0343-3832-5 (eBook)
ISBN - 978-3-0343-4565-1 (ePub)
DOI - 10.3726/b20290





Peter Lang Group AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Bern 2022
bern@peterlang.com, www.peterlang.com

Inhaltsverzeichnis

Katastrophenliteratur

Teil I
Literarische Katastrophensemantik und fiktive Katastrophenszenarien

Teil II
Literarische Bezugnahmen auf reale Katastrophen

Exil, Migration, Flucht und Vertreibung, Alte und Neue Kriege – literarische Topoi des 20. und 21. Jahrhunderts

Geschichte(n) erinnern – Memory Boom und Störungen der Erinnerung

Katastrophenliteratur

Herausgegeben von Elena Agazzi, Gaby Pailer, Thorsten Unger

Katastrophenliteratur. Zur Einführung

> Böse Zeit [. . .]. Die verdammte Seuche will nicht schwinden. Im Zickzack hin und her wie ein toller Hund rast sie von Stadt zu Stadt, von Haus zu Haus, glaubt man sie da und dort schon verschwunden, bricht sie wieder unversehens hervor, als wäre sie tückisch auf der Lauer gewesen. Auch wo man sich gefeit glauben möchte, in freier Natur, in lindester Frühlingsluft fällt sie über einen her.
>
> (Schnitzler 1937:25)

Wegen einer Katastrophe musste der turnusgemäß eigentlich für Sommer 2020 vorgesehene Kongress der „Internationalen Vereinigung für Germanistik" (IVG) in Palermo um ein Jahr verschoben werden. Das Coronavirus SARS-CoV-2 hatte Anfang des Jahres 2020 eine bis dahin nicht gekannte, globale Pandemie mit der Erkrankung Covid-19 ausgelöst. Trotz mehrerer relativ schnell und zum Teil mit einer neuen mRNA-Technik entwickelter Impfstoffe gelang es auch im Jahr 2021 noch nicht, die Pandemie einzudämmen. Die neue Virusmutation Omikron sorgte sogar im Winter 2021/2022 noch einmal weltweit für einen enormen Anstieg der Infektionen. Abgesehen von den Impfstoffen wurden in den Jahren der Pandemie relativ schnell diverse Techniken zur Reduktion des Ansteckungsrisikos aktiviert und empfohlen oder verordnet, die auch außerhalb von Phasen des „Lockdowns" mit Ausgangssperren, Geschäfts- und Restaurantschließungen aufrechterhalten wurden und im beruflichen Bereich von grundsätzlichen Kontaktreduktionen über Hygiene- und Abstandsmaßnahmen bis hin zu Homeoffice und Online-Substitutionen für reale Treffen reichten. So war es im Sommer 2021 möglich, den IVG-Kongress in Palermo in einer Hybrid-Variante aus Präsenzveranstaltungen mit Online-Zuschaltungen durchzuführen und in der Sektion, deren Beiträge hier in überarbeiteter Form vorgelegt werden, mitten in der Pandemie-Katastrophe über Katastrophenliteratur zu diskutieren.

Das Sektionsthema ist aber nicht durch die Corona-Pandemie angestoßen worden. Auch gab es unter den Vorträgen keinen, der sich mit dem Spezialaspekt einer Pandemie oder Seuche als Katastrophe beschäftigt hätte. Von Giovanni Boccaccios *Decameron* (ca. 1350) über Daniel Defoes *Die Pest zu London* (1722) hin zu Arthur Schnitzlers *Abenteuernovelle* (1937) und Albert Camus' *Die Pest* (1947) – um aus der langen Tradition der Pest-Texte vier von Autoren weltliterarischen Ranges zu nennen – gäbe es ohne Zweifel genügend Material für dieses Thema. Nein, die Planungen für die

Sektion „Katastrophenliteratur" begannen bereits im Jahr 2017, als die Unterscheidung von medizinischen Masken und FFP2-Masken noch Fachwissen von Ärztinnen und Krankenpflegern war und in den Zeitungen noch nichts von einer 7-Tage-Inzidenz oder einer Hospitalisierungsrate stand. Ausgangspunkt der Idee war damals eher die Beobachtung, dass Katastrophenthematik in den Kulturwissenschaften der ersten beiden Jahrzehnte des 21. Jahrhunderts besonders virulent zu sein scheint und in der Publizistik debattiert wird. Schauen wir einmal in Zehnjahresschritten: 2001 war *nine-eleven* (9/11) ein folgenreicher katastrophischer Auftakt. Er zeigte ein neues und besonders perfides Gesicht des internationalen Terrorismus, der seither häufig nach dem Paradigma von Selbstmordattentaten agiert. 2011 brachte die kombinierte Natur- und Technikkatastrophe von Fukushima zum zweiten Mal in der Geschichte der zivilen Nutzung der Atomenergie eine Kernschmelze und radioaktive Verseuchung größten Ausmaßes, die inzwischen vielfach auch literarisch thematisiert wurde (vgl. dazu Bohn/Feldhoff 2015). 2021 ist das beherrschende Thema neben der Corona-Pandemie die sogenannte Klimakatastrophe, ein Oberbegriff für die diversen Symptome anthropogener Auswirkungen auf das Ökosystem der Erde. Problemstellungen zur Bewältigung der globalen Klimakatastrophe dürften in den kommenden Jahrzehnten Politik und Wirtschaft beherrschen. Ob es der Menschheit aber gelingen wird, als schädlich erkannte Einflüsse zu reduzieren und das eigene Überleben auf der Erde zu verlängern, wird unterschiedlich diskutiert. Jedenfalls ist die Menschheit in der Lage, das Thema einer zukünftigen „Erde ohne Menschen" zu reflektieren (vgl. Horn 2014: 7–12), die dann in eine neue erdgeschichtliche Phase eintreten würde – nach der gegenwärtigen, die inzwischen fächerübergreifend unter dem aus der Geologie vorgeschlagenen Begriff des Anthropozän diskutiert wird (vgl. zuerst Crutzen / Stoermer 2000).

*

Auf einer Erde ohne Menschen aber gäbe es auch keine Katastrophen mehr, denn „Katastrophen kennt allein der Mensch, sofern er sie überlebt; die Natur kennt keine Katastrophen." (Frisch 1979: 103; dazu Braungart 2007) In den Debatten über das Erdbeben von Lissabon 1755 – hinsichtlich ihrer Ursachen eine klassische Naturkatastrophe – stellte schon Rousseau den zivilisatorischen Anteil der Katastrophenwahrnehmung heraus: Ein Erdbeben, das sich in unbesiedelten Wüsteneien ereigne, sei keineswegs ein Übel; erst wenn seismische Erschütterungen die „bewohnte Erde" betreffen, werden sie zu einem solchen (vgl. Rousseau 1756; dazu Gisler 2008). Auch ein Dauerregenereignis mit Sturzbächen, Erdrutschen und Unterspülungen, wie es in der Diegese von Max Frischs *Der Mensch erscheint im Holozän* den Hintergrund für die oben zitierte Formulierung bildet, würde beispielsweise auf einer unbewohnten Südseeinsel nicht als Katastrophe bezeichnet werden müssen. Der Begriff

der Katastrophe ist also an eine menschliche Perspektive gebunden; wenn wir ein Ereignis als Katastrophe bezeichnen, sagen wir damit aus, dass es negativ erlebte Auswirkungen auf eine Gruppe von Menschen hatte. Das gilt auch für das geläufige Kompositum „Klimakatastrophe“. Klimatische Veränderungen auf dem blauen Planeten – ob von Menschen oder durch andere Faktoren verursacht – bezeichnen wir als katastrophisch, weil sie das von uns mühsam erforschte Ökosystem verändern, das wir für unser Wohlbefinden für gut und wichtig halten. Die Erde selbst rührt das nicht.

Die stets mitgemeinte Relevanz der Katastrophe für menschliche Gemeinschaften im Blick behaltend, lässt sich der Begriff mit Juliane Blank definieren als „ein zerstörerisches und Menschenleben forderndes Großereignis [. . .], das nicht nur Einzelpersonen, sondern ganze Gemeinschaften oder gar Gesellschaften nachhaltig betrifft und eine fundamentale Störung der Ordnung darstellt.“ (Blank 2021: 14) Weiter differenzierbar ist diese Definition im Blick auf Typen von Desastern unterschiedlicher Art: *erstens* Naturkatastrophen wie Überschwemmungen, Erderschütterungen, Wirbelstürme, Vulkanausbrüche und Lavaströme, Meteoriteneinschläge und Desertifikationen (vgl. Niedek/Frater 2004); *zweitens* von Menschen verursachte Umweltkatastrophen wie Unfälle in großen Chemieanlagen oder Atomkraftwerken, die man als „Technikkatastrophe“ bezeichnen kann. Darunter fallen auch von Menschen wissentlich unternommene illegitime oder verbrecherische „Entsorgungen“ gefährlicher Stoffe wie die Verknappung chemischer oder petrochemischer Substanzen im Meer und die ökologischen Nebenfolgen von intendierten Umwelteingriffen wie Urwaldrodungen, Überfischung der Meere oder rücksichtlose Ausbeutung der Wasservorräte der Erde. Der Belastungsgrad unseres Planeten durch diese menschlich verursachten Umweltkatastrophen hat mit dem ausgehenden 20. Jahrhundert eine besorgniserregende Schwelle erreicht, wobei eine Vielzahl nur scheinbar natürlichen Katastrophen, die sich in den ersten Jahrzehnten des 21. Jahrhunderts ereignet haben, zum erheblichen Teil erst durch die „Zerstörung“ und die „Ausplünderung“ der Natur ausgelöst worden sind. Der Warnruf, dass die Menschheit angesichts des Risikos an einen Punkt ohne Wiederkehr zu gelangen drohe, ist weltweit angekommen, auch wenn sich viele Länder diesem Alarmsignal gegenüber taub gestellt haben.

Drittens werden auch größere Gewaltereignisse, mit denen Menschengruppen, Gemeinschaften, Staaten einander begegnen, mitunter unter dem Begriff der Katastrophe abgehandelt: Kriege, Genozide, Terrorismus. Im Anschluss an den amerikanischen Historiker George F. Kennan wird bekanntlich der Erste Weltkrieg vielfach „als *die* Ur-Katastrophe“ des 20. Jahrhunderts bezeichnet (Kennan 1981: 11f.; vgl. Burgdorff / Wiegrefe 2004). Doch auch die Shoah und der oben schon genannte Terroranschlag 9/11 werden als „Katastrophen“ diskutiert (vgl. Blank 2021). In der hier dokumentierten

IVG-Sektion kommt etwa Katastrophenrhetorik in den Blick, wie sie um 1800 für das politische Ereignis der Französischen Revolution diskutiert wurde (vgl. unten Matteini und Calzoni). Mit Celans *Todesfuge* wird zudem ein lyrischer Text zur Auseinandersetzung mit der Shoah in den Katastrophendiskurs mit einbezogen (vgl. unten Pailer).

Kommen wir aber noch einmal auf die von Menschen verursachte Umweltzerstörung zurück: Die Erdbevölkerung befindet sich heute in einer sehr kritischen Position: indem sie nämlich für ihre eigene Rolle als „Zerstörerin" der natürlichen Ressourcen Verantwortung tragen muss und gleichzeitig angemessene Formen der Resilienz zu finden hat, um dem in der Umwelt ausgelösten Schock entgegenzuwirken. Wir können daher sagen, dass der Katastrophendiskurs an der Schnittstelle zwischen Problemen der ökologischen Nachhaltigkeit in Verbindung mit Ökokritik und Überlegungen zum Anthropozän steht, einer Ära, die zweieinhalb Jahrhunderte Geschichte umfasst, von der europäischen industriellen Revolution des späten 18. Jahrhunderts bis zum aktuellen, stetigen Anstieg der CO_2- und CH_4-Konzentration in der Atmosphäre (dazu unten Dürbeck), sowie mit Darstellungen der Apokalypse, welche eine utopische Vision einer besseren Zukunft implizieren.

Wie der Geschichtswissenschaftler Niall Ferguson betont, komme man in Anbetracht dieser Thematik nicht umhin, diese auf die Visionen der Apokalypse zurückzuführen, auf die Vorstellung von einem mehr oder weniger bevorstehenden „Eschaton" oder auf das Thema des Schicksals und der Vorhersehbarkeit und Unvorhersehbarkeit der Ereignisse, seien diese natürlicher oder anthropogener Art (vgl. Ferguson 2021: 54–68). In den im Laufe der Jahrhunderte aufeinanderfolgenden literarischen Werken waren jeweils die heiligen Schriften der verschiedenen Religionen eine sichere Quelle, woraus die Verfasser für ihre „Endzeitvisionen" geschöpft haben. Man denke nur an die sich auf die Sintflut beziehende Naturkatastrophe aus dem alttestamentlichen Schöpfungsbericht (vgl. Gen. 6–8). Weitaus älter noch ist der als *Entstehungsmythos von Eridu oder „sumerische Sintflut"* bekannte Text, der auch im *Gilgameschepos* wiederaufgenommen wurde, wo Utnapishtim/Utanapishtim oder der Noah der babylonischen Kultur erscheint:

> Konkret hat solche Zerstörungswut Gestalt angenommen in der Sintflut; und sie wird erneut Gestalt annehmen am Jüngsten Tag: im vielfach prophezeiten Untergang der Welt. Erst die gründliche Zerschlagung der Schöpfung, die endgültige Trennung von Guten und Bösen, wird das kreative Temperament Gottes beflügeln: bei der Gründung eines neuen Himmels und einer neuen Erde. Aber in den meisten Darstellungen nimmt die Zerstörung viel mehr Raum ein als die Gestalt des Neuen. (Macho 2020: 15)

In diesem Zusammenhang haben die Massenmedien eine kathartische Funktion inne, denn durch ihr eindringliches Beharren – auch zu sensationalistischen

Zwecken – auf den unseren Planeten betreffenden negativen Ereignissen zügeln sie eine kritische Reaktion seitens des Publikums und betäuben das kollektive Gewissen. In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, wie Susan Sontag schon 2003 die Beziehung zwischen der Fotografie und den der kriegerischen Zerstörungswut entspringenden Massakern kommentiert:

> Quälende Fotos verlieren nicht unbedingt ihre Kraft zu schockieren. Aber wenn es darum geht, etwas zu begreifen, helfen sie kaum weiter. Erzählungen können uns etwas verständlich machen. Fotos tun etwas anderes: sie suchen uns heim und lassen uns nicht mehr los. (Sontag [3]2010: 104)

Aus diesem Grund hat Alexander Kluge seine Bemühungen vervielfacht, die Tschernobyl-Katastrophe aus allen möglichen Blickwinkeln zu behandeln: Er hat sich mit Fotografen wie Igor Kostin getroffen, der wie nur vier andere Fotografen am Ort der Katastrophe war, oder Swetlana Alexijewitsch, Journalistin und Literaturnobelpreisträgerin, die Interviews mit Ingenieurinnen und Ingenieuren sowie Zeitzeugen diverser anderer Berufsgruppen geführt hatte, die damit beauftragt waren, das Ausmaß der verheerenden Auswirkungen zu begrenzen, welches paradoxerweise auf Fehler bei der Durchführung der Sicherheitstests des Kernreaktors zurückzuführen waren. Der monumentale Band *Die Lücke, die der Teufel läßt* (2003) legt davon Zeugnis ab, wie sehr es Kluge am Herzen liegt, Geschichten von einem der größten menschlichen Fehler aller Zeiten durch die Zeugen der Katastrophe zu erzählen (dazu unten Gerstenberger).

Es mag sein, dass der Tod Einzelner zuweilen einen stärkeren Eindruck hinterlassen kann als der einer ganzen Menschenmenge, vor allem wenn diese Einzelnen einem nahestehen oder wenn das Geschehen des Sterbens detailliert erzählt oder mitverfolgt wird. In einer kurzen, satirischen Abhandlung über den *Französischen Witz*, erläutert an konkreten französischen Witzen, bringt Tucholsky als Beispiel unter anderem den Ausspruch eines französischen Diplomaten: „Der Krieg? Ich kann das nicht so schrecklich finden! Der Tod eines Menschen: das ist eine Katastrophe. Hunderttausend Tote: das ist eine Statistik!" (Tucholsky 1925: 190). Die literarische oder theatralische Übertragung eines in der Vergangenheit stattgefundenen außergewöhnlichen, katastrophenträchtigen Ereignisses lässt sich nur schwerlich ihres dramatischen Potenzials entledigen, das tatsächlich auf die Menschheit eingewirkt hat. Denn dessen dokumentierter Nachweis trägt dazu bei, dass seine traumatische Nachwirkung weiterhin andauert, in Verbindung mit dem Mahnruf, dass „das, was wirklich passiert ist", gelegentlich oder zyklisch wieder geschehen könnte. Wenn es hingegen darum geht, eine Geschichte zu erzählen, die sich auf kein in der Vergangenheit angesiedeltes spezifisches Ereignis bezieht, ist somit dem Schriftsteller und der Schriftstellerin meistens mehr Raum gegeben, ihrer

intertextuellen Arbeit nachzugehen und ihrer Vorstellungskraft freien Lauf zu lassen. Daher wird die Strömung vergangener Erzählungen wieder aufgenommen, welche auch der unberechenbaren Kontingenz genügend Freiraum zugestehen, nämlich der Flucht in positive Utopien.

Katastrophen großen Ausmaßes haben in vielen Fällen dahin geführt, den Beginn einer neuen Ära in der Menschheitsgeschichte zu bestimmen. Demgemäß schrieb Günther Anders 1959 in seinen *Thesen zum Atomzeitalter*:

> Mit dem 6. August 1945, dem Hiroshima-Tage, hat ein neues Zeitalter begonnen [. . .] Seit diesem Tage sind wir *modo negativo allmächtig* geworden; aber da wir in jedem Augenblick ausgelöscht werden können, bedeutet das zugleich: Seit diesem Tage sind wir *total ohnmächtig* [. . .]. (Anders 1984: 67)

Der Mythos von Prometheus hat sich seit dem Altertum bis in die Moderne als geeignet erwiesen, aufzuzeigen, inwiefern der mit der *techné* – dem Jupiter geraubten Feuer – ausgestattete Mensch der Menschheit viel Trauer bereiten sollte. Das und mehr lernt man aus dem Atomdrama von Wilhelm Nolting-Hauff, alias Ernst Barnewold, betitelt *Promethiden* (1950): „Als blendende und tödliche Instanz wird der Atombombenblitz allerdings immer mehr als Ausdruck einer kolossalen Macht aufgefasst [. . .]. Das potente Sonnenlicht der Bombe wird dabei mit dem Blitz des Zeus gleichgesetzt, dem ‚heiligen Brand', den der Mensch als Prometheus-Erbe, ‚mächtiger als einst der Titan', auf die Erde trägt" (Fiandra 2020: 54; Barnewold 1950: 11).

Ein Autor wie Stifter schlägt indes die entgegengesetzte Richtung ein, denn er umgeht in seinen Werken die Schilderung der großen Umweltkatastrophen zu Gunsten von Naturphänomenen, die noch heftig genug sind, um den Dorfbewohnern wegen drohender Lebensgefahr das Aufsuchen von Zufluchtsorten nahezulegen. Dies ist eben einer der oben erwähnten Fälle, bei denen die Abwesenheit eines Bezuges zu einer – in der Literatur dargestellten – Katastrophe von wirklich stattgefundenen historischen Ereignissen zu einer bestimmten Zeit und in einem bestimmten Raum deren verheerendes Potential zu reduzieren vermag, um es in angebrachter Weise der Dimension der Dorfgeschichte anzupassen (dazu unten Schuster).

*

Die hier nur knapp angerissene Diskussion lässt erkennen, dass im Blick auf Katastrophen, Katastrophisches und Katastrophensemantik in literarischen Texten eine weitere Differenzierung naheliegt, wofür sich eine Gliederung der Beiträge in zwei Teile empfahl: Im ersten Teil sind Beiträge zu literarischen Texten zusammengestellt, in denen „fiktive Katastrophenszenarien" entworfen werden oder in denen „literarische Katastrophensemantik" eher bildhaft metaphorisch eingesetzt wird. Die katastrophischen Beispiele betreffen hier in

historischer Folge der besprochenen Texte: das Motiv des Schiffbruchs in barocken Texten unter anderem von Harsdörffer und Fleming bis Defoe (Košenina), Diskussionen zum Kometeneinschlag bei Herder und Novalis unter Rückgriff auf Hemsterhuis (Agazzi), Chaos- und Erdbebensemantik bei Novalis und Schlegel (Calzoni), die vielfältigen Katastrophensignaturen in Schillers *Braut von Messina*, die im Motiv der feindlichen Brüder gipfeln (Gabbiadini), fiktive, zum Teil auch nur befürchtete und ausbleibende Extremwetterereignisse bei Stifter (Schuster) und Storm (Stobbe), das Aufgreifen von Sintflut-Mythologie in der Lyrik des Expressionismus (Larcati), die ingenieurtechnische Bewältigung einer Eiszeit im nationalkonservativen Science-Fiction-Roman von Hans Dominik (Schmidt-Hannisa) und den Gedanken einer schleichenden Apokalypse in Texten Sebalds (Vangi). Die Aufsätze im zweiten Teil behandeln Texte, die „reale Katastrophen“ in unterschiedlichen Genres aufgreifen. Die katastrophischen Beispiele betreffen in diesem Kapitel und ebenfalls in historischer Folge der besprochenen Texte die Französische Revolution, semantisiert in Paradigmen des Terrors (Matteini), eine historische Sturmflut an der Ostseeküste von 1872 bei Spielhagen (Szabó), den Untergang der Titanic, dessen Thematisierungen bei Landauer, Dauthendey und Thomas Mann unter anderem eine erstaunliche Empathielosigkeit mit den Opfern gemeinsam haben (Deupmann), die Reaktorkatastrophe von Tschernobyl bei Christa Wolf mit Blick auf Paul Celan (Pailer), Alexander Kluge (Gerstenberger) und Günter Grass (Unger) sowie das Problem des Artensterbens als Symptom des Anthropozäns in lyrischen Texten der Gegenwart (Dürbeck).

*

Bei der redaktionellen Einrichtung der Beiträge ging uns Steve Commichau (PhD Candidate an der UBC Vancouver) zur Hand. Für seine sorgfältige und umsichtige Co-Lektüre sei ihm herzlich gedankt. Zwei herausgeberische Entscheidungen verdienen zudem Erwähnung: Erstens folgen Hervorhebungen in Zitaten, soweit nicht anders vermerkt, grundsätzlich dem Original. Zweitens haben wir alle Beiträger und Beiträgerinnen um Anwendung einer gendergerechten Sprache gebeten. Tatsächlich bedarf es keines weiten Schweifens, ein gutes Modell legt Goethe nahe, der in seinen Texten – als Beispiel mögen die *Lehr*- und *Wanderjahre* dienen – bereits von „Studierenden“ spricht und bei gemischten Gruppen beide Pluralformen verwendet, z. B. „Künstler und Künstlerinnen“, letzteres freilich, weil es um 1800 eher üblich war. Die verknappend-rationalisierende Praxis des 20. Jahrhunderts, eine gemischte Allgemeinheit unter männliche Funktionsbegriffe im Singular oder Plural zu subsumieren, kann im 21. Jahrhundert, so steht zu hoffen, den Annalen der Sprachentwicklung beigelegt werden.

Elena Agazzi, Gaby Pailer, Thorsten Unger

Literatur

Anders, Günther: Thesen zum Atomzeitalter [1959]. In: Ders.: Die Zerstörung unserer Zukunft. Hg. von Bernhard Lassahn. Zürich: Diogenes, 1984, S. 67–78.

Barnewold, Ernst: Promethiden. Bremen: Walter Dorn Verlag, 1950.

Blank, Juliane: Katastrophe und Kontingenz in der Literatur. Zufall als Problem der Sinngebung im Diskurs über Lissabon, die Shoah und 9/11. Berlin / Boston: de Gruyter, 2021.

Bohn, Thomas M. / Feldhoff, Thomas u. a. (Hg.): The Impact of Disaster: Social and Cultural Approaches to Fukushima and Chernobyl. Berlin: ebv, 2015.

Braungart, Georg: „Katastrophen kennt allein der Mensch, sofern er sie überlebt". Max Frisch, Peter Handke und die Geologie. In: Figurationen der literarischen Moderne. Helmuth Kiesel zum 60. Geburtstag. Hg. von Carsten Dutt u. Roman Luckscheiter. Heidelberg: Winter, 2007, S. 23–41.

Burgdorff, Stephan / Wiegrefe, Klaus (Hg.): Der Erste Weltkrieg. Die Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts. München: Deutsche Verlags-Anstalt, 2004.

Crutzen, Paul J. / Eugene F. Stoermer: The Anthropocene. In: Global Change Newsletter 41 (2000), S. 17–18.

Ferguson, Niall: Doom. Die großen Katastrophen der Vergangenheit und einige Lehren für die Zukunft. Aus dem Englischen von Jürgen Neubauer. München: Deutsche Verlags-Anstalt, 2021.

Fiandra, Emilia: Von Angst bis Zerstörung. Deutschsprachige Bühnen- und Hördramen über den Atomkrieg 1945–1975. Göttingen: V&R Unipress, 2020.

Frisch, Max: Der Mensch erscheint im Holozän. Eine Erzählung [1979]. 21. Aufl., Frankfurt/Main: Suhrkamp 2016.

Gisler, Monika: Optimismus und Theodizee. Voltaires „Poème sur le désastre de Lisbonne" und seine frühe Rezeption. In: Das Erdbeben von Lissabon und der Katastrophendiskurs im 18. Jahrhundert. Hg. von Gerhard Lauer / Thorsten Unger. Göttingen: Wallstein-Verlag, 2008, S. 230–243.

Horn, Eva: Zukunft als Katastrophe. Frankfurt/Main: Fischer 2014.

Kennan, George F.: Bismarcks europäisches System in der Auflösung. Die französisch-russische Annäherung 1875–1890. Frankfurt/Main: Propyläen, 1981.

Macho, Thomas: Utopien und Apokalypsen. Warum uns Weltuntergänge mehr faszinieren als Utopien. In: Katharina Manojlovic / Kerstin Putz (Hg.): Utopien und Apokalypsen. Die Erfindung der Zukunft in der Literatur. Wien: Paul Szolnay Verlag, 2020, S. 15–24.

Niedek, Inge / Frater, Harald: Naturkatastrophen. Wirbelstürme, Beben, Vulkanausbrüche – Entfesselte Gewalten und ihre Folgen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2004.

Rousseau, Jean-Jacques: Brief über die Vorsehung. (1756). In: Die Erschütterung der vollkommenen Welt. Die Wirkung des Erdbebens von Lissabon im Spiegel europäischer Zeitgenossen. Hg. von Wolfgang Breidert. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994, S. 79–93.

Schnitzler, Arthur: Abenteuernovelle. Mit 16 Zeichnungen von B. Müller-Hofmann. Wien: Bermann-Fischer Verlag, 1937.

Sontag, Susan: Das Leiden anderer betrachten. 3. Aufl., Frankfurt/Main. Fischer, 2010.

Tucholsky, Kurt: Französischer Witz [1925]. In: Kurt Tucholsky: Gesammelte Werke in 10 Bänden. Bd. 4: 1925–1926. Hg. von Mary Gerold-Tucholsky / Fritz J. Raddatz. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1987, S. 189–194. [Zuerst in: Vossische Zeitung, 23. August 1925 u. 10. September 1925].

Teil I
Literarische Katastrophensemantik und fiktive Katastrophenszenarien

Schiffbruch mit literarischem Zuschauer (Brockes, Fleming, Grimmelshausen, Harsdörffer, Reuter)

Alexander Košenina (Hannover)

Abstract: Im Unterschied zu Hans Blumenbergs philosophischer Reflexion über die Metapher *Schiffbruch mit Zuschauer* (1979) betrachtet dieser Aufsatz literarische Perspektiven. Fünf Beispiele aus dem 17. und 18. Jahrhundert beleuchten Spielarten „anschaulicher Darstellung" lebensbedrohlicher Situationen und ihre Wirkungsabsichten: (1) Emblematischer Imperativ (Rollenhagen, Harsdörffer), (2) schelmischer Abenteuerbericht (Reuter), (3) lyrische Verdichtung in einer Reisebeschreibung (Fleming), (4) Imagination einer Katastrophe im Gedicht (Brockes), (5) Robinsonade vor Defoe (Grimmelshausen).

Keywords: Katastrophen in barocken Bild- und Textgenres, Rhetorik der Gefahr, Ästhetik des Erhabenen, Darstellung des Realen und Imaginierten, Schiffbruch und Inselutopie

Auf der Flucht aus Troja verschlägt es Aeneas zweimal nach Sizilien. Bei der von Jupiter verheißenen Suche nach einem Exil für die Flüchtlinge aus der brennenden Stadt, die zur Gründung Roms führen wird, wendet die feindliche Juno mehrfach den Kurs durch Stürme, zu denen sie – von Vergils erstem Gesang an – den Windgott Aeolos anstachelt: „Wappne die Winde mit Kraft, verdirb und versenke die Schiffe / Oder zersprenge sie alle, zerstreue die Leichen im Meere" (Vergil 1974: 5, V. 69 f.). Nur der Hilfe des Meergottes Neptun ist die Rettung aus Seenot und die erste Zuflucht in Karthago zu danken. Auf der Weiterfahrt beugen sich die Trojaner erneut „dem gebietenden Schicksal" der Winde (ebd.: 108, V. 22), die sie zu einer weiteren Zwischenstation auf Sizilien zwingen. Solche Passagen – nicht nur in Vergils *Aeneis* – sind für die europäische Literatur prägend: Häufig regiert das Wetter die Handlung, und Schiffbrüche oder deren kühne Bezwingung entscheiden maßgeblich über den Verlauf ganzer Texte.

Im Folgenden soll es weniger um solche inhaltlichen Wendepunkte gehen, die Frage lautet vielmehr, *wie* sie literarisch dargestellt werden und *was* sie bewirken. Während Hans Blumenberg in *Schiffbruch mit Zuschauer* (1979) philosophisch über geistige Haltungen des beobachtenden Subjekts nachdenkt – etwa die Perspektive von Zuschauern am Ufer, auf dem schwankenden Schiff oder einer im Meer treibenden Planke (vgl. Möller 2014) und ihre mögliche Anteilnahme am Leid anderer, ihre eigene Fern-Angst oder ihre Genugtuung über die sichere Position auf dem trockenen Land diskutiert,

setzen Poeten die Metapher für unterschiedliche Darstellungstechniken ein. Die eingefangene Katastrophe ist dabei nicht das eigentliche Ziel, sondern die Funktion zur Demonstration von Ideen. Diese Überlegung soll hier an fünf Beispielen aus unterschiedlichen literarischen Genres der Frühen Neuzeit entwickelt werden.

(1) *Emblem & Exempel.* – Für das Barock am einschlägigsten ist das Emblem als prägnantes Thesenbild. Das von einem Herrscher gesteuerte Schiff als Allegorie eines souverän gelenkten Staates gehört zu den beliebtesten Sinnbildern. Das Scheitern der dargestellten Fahrt ist dabei immer schon mitgedacht. Denn für das Wesen der Politik, jederzeit außer Kontrolle geraten zu können, scheint kaum eine Konstellation geeigneter, als ein Segelschiff, das stets präsenten Fährnissen und Katastrophen ausgesetzt ist (vgl. Wolf 2020). Gabriel Rollenhagen zeigt das in seinem *Nucleus emblematum* (1611) in einem vom quintilianischen Motto „Dum clavum rectum teneam" (Wenn ich nur das Steuer gerade halte, *Institutio Oratoria* II, 17, 24) umrundeten Bild von einem König, der mit dem Zepter in der Hand seinem Matrosen am Hauptsegel Anweisungen zum einzuhaltenden Kurs gibt (Abb. 1). In der Subscriptio wird der Vergleich hinzugefügt, dass der besten Nutzung von Naturgewalten beim Segeln eine Befolgung der göttlichen Ordnung beim Regieren entspricht: „Wie das Schiff richtig geführt wird, dessen Steuermann die Naturgewalten bestmöglich auszunutzen weiß, so ist die Regierung die rechte, die auf Gott vertrauend seiner Ordnung folgt" (Rollenhagen 1983: 84 f.).

Diese Botschaft variiert Georg Philipp Harsdörffer zu einem Katastrophenbild. Die Exempelerzählung *Der Schiffbruch* im 46. *Schauplatz Lust- und Lehrreicher Geschichte* (1664) belegt als emblematisch strukturierter Text die These bzw. *Inscriptio*, der „unversehne und unerwarte Tod [sei] der allerglückseligste" (Harsdörffer 1978: 158), weil er uns der Furcht enthebe. In der *Narratio* (analog zur emblematischen *Pictura*) wird von einem gegenteiligen Fall berichtet – von dem Kaufmann Samson aus Marennes, der französischen Wein nach England verschiffen will. In einem Sturm verliert er aber die gesamte Fracht und den größten Teil der Mannschaft. Nur wenige können sich retten und sterben an Land nach und nach an Durst oder den verzehrten, salzigen Muscheln. Am Ende überlebt nur Samson wie Ulysses in der Höhle des Polyphems oder wie sein biblischer Namensgeber, der sich gegen die Philister behauptet (Ri 16). Aus Dankbarkeit hält er sich an die Psalmen Davids und bereitet so die *Conclusio* des Textes vor, die lautet: „Die Anfechtung lehret [. . .] in seiner Angst mit großer Andacht beten." (Harsdörffer 1978: 160) Fromme Zuversicht bewahrt – zumindest als mentale *Constantia* – vor tödlicher Gefahr. In Franz Anton Sporcks *Geistlichen Todts-Gedancken* (1753) wendet ein emblematisches Kupfer von Michael Heinrich Rentz (Abb. 2) die

gleiche Botschaft etwas anders: Unter einem Motto im Zeichen der Gnade („Ohn diesen Schein, kann die Fahrt nicht glücklich seyn“) zeigt das Bild einen sich bereits ans Land geretteten, aber noch immer von einem Todesgerippe bedrohten Mann. Die *Subscriptio* lehrt, dass ein am Kap der guten Hoffnung (Capo Spej) Gescheiterter nur durch Bereuung seiner Sünden noch Einlass in den Himmelshafen (Porto Cœli) erhalten kann: „Die Schiffenden. So lässt der schlechte Uber-Rest, mit Schröcken und mit grauen / Nach so viel angewender Müh’ sich statt Gewinnes schauen. / Drum geh’ in dich bereue bald, die Menge deiner Sünden, / So kanstu doch aus Capo Spej, nach Porto Cœli finden.“ (Sporck 1753: 114)[1]

(2) *Schelmengeschichte.* – Christian Reuter stellt in *Schelmuffskys Reisebeschreibung* (1696) eine ähnliche *Pictura* oder *Narratio* als literarisches Emblem einzeln heraus und macht daraus eine eigene Abenteuerepisode der Schelmengeschichte. Das Unglück, das sich da auf dem Weg von Stockholm vor der mit Klippen umgebenen Insel Bornholm ereignet, ist natürlich alles andere als wahrscheinlich oder realistisch. Begleitet von grobianischen Wendungen wie „Sapperment“ und „der Tebel hohlmer“, beschwört der derbe Erzähler Schelmufsky einen Sturm herauf, der angesichts des im schwedischen Wirtshaus vergessenen Kompasses, der plötzlichen Finsternis, der turmhohen Wellen und der langen Dauer von vierzehn Tagen völlig unüberwindlich wirkt. So tritt ein, was die Erzähllogik zu erzwingen versucht, das Schiff zerspringt an einer Klippe, „der Tebel hohlmer, flugs in hundert tausend Stücken“ (Reuter 1956: 42). Schelmufsky kann sich mit seinem Grafen auf eine Planke retten, während 6.000 Menschen aus der Holzklasse ersaufen; auch seine geliebte Charmante hört er noch länger nach ihm rufen, doch ohne jede Scham gibt er sie verloren: „ich hatte der Tebel hohlmer selbsten zu thun daß ich nicht von den Brete herunter kipte / geschweige daß ich ihr hätte helffen sollen.“ (Reuter 1956: 43) Nicht vom Ufer aus, wie bei Blumenberg, wird hier beobachtet, sondern aus der Perspektive eines selbst Betroffenen, der aber nur an die eigene Rettung denkt. Der bei Harsdörffer für eine Glaubensmoral konstruierte Katastrophenfall ist bei Reuter der Nahperspektive eines Abenteurers gewichen. Er beansprucht Authentizität der selbst erlebten Geschichte, die aber angesichts der grotesken Übertreibung niemand glauben dürfte. Wie bei den Schwänken und Streichen eines Till Eulenspiegel oder Baron von Münchhausen ist die Unmittelbarkeit Programm; nicht Glaubwürdigkeit oder eine abgeleitete Lehre ist das Ziel, sondern eine groteske Umkehrung gebotener und zu erwartender Haltungen.

1 Vgl. dazu den Schiffbruch von Athanasius Kircher (Bähr 2020).

(3) *Reisebeschreibung.* – Paul Fleming verdichtet und reflektiert eine vergleichbar abenteuerliche Reiseschilderung in lyrischer Form. Sein Gedicht von einem Schiffbruch ist in die Reise von Adam Olearius nach Russland und Persien (1633–39) eingeschaltet und spiegelt in 144 Versen eine Prosarede des Olearius, gehalten auf der Wolga hundert Meilen hinter Moskau (Fleming 2010).[2] Ein Teil der Gesandtschaft wartet 1635 in Reval auf das während der Unternehmung nochmals nach Holstein zurückgekehrte Schiff. Es war auf der Rückfahrt nach Reval in einen schweren Sturm geraten. Im Unterschied zum Reisebericht simuliert das lyrische Ich wechselnde Perspektiven: Erst ist es selbst imaginierter Teilnehmer an der Gefahr (1), verlagert dann mit der Anrede („euch", V. 14 u. ö.) und „Ihr" (V. 33, 41 u. ö.) den Blick auf die Betroffenen (2), schließlich hält es am sicheren Strand Ausschau (3), um dann endlich das tatsächliche Geschehen durch eingehende „Post" (V. 72) aufklären zu können (4). Das historische Ereignis des vor Öland in der Ostsee havarierten Schiffes während der längst angelaufenen Persien-Mission im November 1635 besingt Fleming erst ein Jahr später, am 3. Oktober 1636 in Astrachan (nach V. 144), von wo die Gesandtschaft in einem selbstgebauten Schiff über das Kaspische Meer segeln wollte, dabei aber scheitert. Auf diese Weise überlagern zwei nautische Katastrophen einander.

Im „Carmen" (Fleming 2010: 81) erfährt das erste Ereignis durch die lyrische Reflexion zudem eine darstellerische Verschiebung ins Reich der Poesie, wo die Regeln der chronologischen Abfolge und quasi objektiven Berichterstattung ausgesetzt sind. Das lyrische Ich erinnert sich zu Beginn an die „tollen Wellen / Den Grimm der wilden Fluth" (V. 1f.), obgleich es von der tatsächlichen Gefahr eigentlich erst sehr viel später aus der einlaufenden „Post" (V. 72) erfahren haben kann. Das gilt auch für das nächtliche Stranden der Besatzung an der ostschwedischen Insel Öland, die nun in einer Anrede in zweiter Person dargestellt wird: „Die starcken Plancken krachten, / der Kiel saß auf dem Fels, [. . .] / Ihr wußtet in der Angst nicht, wie euch war geschehen. / [. . .] Der Sturm schlug Klippen hoch / der Mast gieng über Bort" (V. 29–47). Schiff und Mannschaft geraten aus der aktiven Subjektposition in die fremdgesteuerten Objekte. Das Schiff wird vom Wetter herumgeworfen wie ein „leichter Ball" (V. 51); und die Menschen darauf überlassen sich völlig „ungeschützt dem feindlichen Gewitter" (V. 57) und damit der „Gefahr" (V. 58). Wie dann bei Harsdörffer, wünschen sich alle ein schnelles Ende, „der ärgste Tod / nicht stracks tod können" zu sein (V. 60), gilt als größte Quelle der Furcht.

2 Im Folgenden wird das Gedicht nach dieser Ausgabe mit nachgestellten Verszahlen zitiert.

Diese Furcht teilt der bereits sicher durch Belte und Sunde bis nach Estland navigierte erste Teil der Delegation. Nun wechselt die Perspektive zu „Wir“, den in Reval auf dem „Wall“ (V. 82) Wartenden, deren Sorgen – mit jedem Tag über die geplante Ankunft hinaus – größer werden. Nichts als vage Gerüchte treffen ein („Man sagte mancherley“, V. 72), die zur Ahnung eines Unglücks beitragen („hier und da wär’ euer Schiff gebrochen“, V. 74). Alle Hypothesen und Spekulationen finden erst ein Ende, als die positiven Nachrichten von der Rettung eintreffen, Imaginationen werden also plötzlich durch belastbare Reporte abgelöst.

(4) *Lyrische Imagination*. – Auf die bloße Imagination einer Katastrophe beschränkt sich Barthold Heinrich Brockes in seinem Gedicht *Die Schiff-Fahrt* (1732; Brockes 2014: 488–491).[3] Ein Unglück tritt hier überhaupt nicht ein, sondern wird lediglich als Möglichkeit erwogen: Ein Geschäftsreisender, tief im Schiffsbauch ruhend, stellt sich die Todesgefahr in schwerer See nur vor, befeuert vom so nahen Meer, das durch nichts als eine Holzwand, „nur wenig Daumen dick“ (V. 17), von ihm getrennt ist. Nacht, Sturm und brausende See sind die äußeren Stimulantien zur Befeuerung der inneren Einbildungskraft. Mit der Formel „Gedacht ich bey mir selbst“ (V. 15), die sich gegen die verbreitete Erwartung bloßer Beschreibungslyrik bei Brockes auch in anderen seiner Reflexionsgedichte findet, beginnt die *Voyage interieur*. Dass sich „zwischen Tod und Leben / Nur wenig Zoll“ (V. 32f.) Schiffsplanke befinden, wird als Motivkern erneut aufgegriffen. Fast wie eine Vorstufe zu Schillers Ästhetik des Erhabenen dient die rhetorische Konstruktion einer hypothetischen Gefahr zum Ausgangspunkt einer imaginativen Selbstbewährung. Nicht anders ist das Katastrophentraining des Zuschauers in Schillers Theater gedacht, die Simulation der Gefahr tritt an die Stelle der Realität. Nach dem Durchlaufen dieser Gedanken schläft der Reisende bei Brockes „gelassen“ ein (V. 36).

Am nächsten Tag schließt sich mit Blick auf die unabsehbar „weite Wasser-Welt“ (V. 40) erst die reale Erfahrung einer zum (mathematisch) Erhabenen tauglichen Situation an. Zweimal mit dem „Ich sahe“ (V. 40; V. 47) der biblischen Offenbarung eingeleitet, nimmt der Betrachter die Unendlichkeit des Meeres und der Horizontlinie wahr („ein blau unabzusehend Feld“, V. 41). Zu diesem Bildbereich erhabener Größe fügt sich die Majestät und Macht des nagelneuen „grossen Schiff[s]“ (V. 1), das in kaum weniger erstaunlicher Umkehrrelation „ein einzger Mann / Mit einer Hand [. . .] regieren kann“ (V. 66 f.). Aus dieser eindrucksvollen technischen Überlegenheit und

3 Im Folgenden wird das Gedicht mit nachgestellten Verszahlen zitiert.

Kontrolle einer riesigen Maschine wird eine fast übermenschliche „Gröss' in unserm Geist" (V. 69) und „Hoheit der Gedancken" (V. 72) abgeleitet. Geballter könnten die Topoi der *Sublimitas* kaum aufeinander folgen.

Dieser reflexive Teil („Indem ich also dacht", V. 81) bildet die Basis für das einzige reale Sturmereignis in dem Gedicht. Das Schiff gerät bei zürnendem Westwind auf eine Sandbank, unterstützt von starken, fast lautmalerischen Verben wie krachen, schlottern, schlagen, peitschen, schäumen kommt es zu einem Beinahe-Unglück, doch Gottes Gnade sorgt dafür, dass die Wellen das fast gestrandete Fahrzeug wieder ins Meer zurückspülen. Durch 80 Verse hypothetischer, mentaler Katastrophenvorbereitung ist der Reisende darauf schon bestens präpariert, kann also jeder Gefahr trotzen und schließlich im letzten Vers in ein „helles Danck-Lied" für Gottes „Huld" einstimmen (V. 97), das bei Brockes stets obligatorisch ist. Dass seine meist physikotheologisch harmonisierende Darstellung von Gottes herrlicher Schöpfung durchaus auch Katastrophen zulässt, ist durch dieses Gedicht erneut belegt (vgl. Košenina 2019 und 2021).

(5) *Inselutopie vor Defoe.* – Das Eingangstor zu fast allen Utopien der Frühen Neuzeit ist der Schiffbruch. Meist rechnete man dieses Auftaktereignis aber dem Erzählrahmen zu und schenkte ihm entsprechend wenig Beachtung. Peter Burschel hat das jetzt zu Recht betont und sich dabei nicht zuletzt an Arno Schmidt gehalten (Burschel 2020). Der bemerkt zu Schnabels *Insel Felsenburg* – neben der Bibel nach Schmidts Einschätzung das zweite Groß-Buch in jeder „Bibliothek des Bürgers" „um und nach 1750" (Schmidt 1988: 80) – dass dieser Ort überhaupt „erst nach schwersten überstandenen Stürmen" (ebd.: 62) zu erreichen war. Wie der Titel der *Wunderlichen Fata* von 1731 verrät, gilt das zuerst für den Kolonie-Gründer Albert Julius, der *durch Schiff=Bruch selb 4te an eine grausame Klippe geworffen*; und später auch für viele, die aus Europa nachfolgen. Die entscheidende Differenz gegenüber Daniel Defoes *Robinson Crusoe,* dem weltliterarisch ungleich bekannteren Katastrophenopfer in der Karibik, ist die Tatsache, dass die Felsenburger nie nach Europa zurückkehren wollen. Sie sind, nochmals mit Arno Schmidt gesprochen, von ihrer – natürlich streng pietistisch organisierten – „heilig-nüchternen, selig-arbeitsamen Insel der Freiheit" so begeistert (ebd.: 82), dass sie über Generationen bleiben; dieser U-Topos ist für sie „das ersehnte Asyl" und kein „bewinseltes Exil" (Schmidt 1988: 67 f.) wie bei Defoe im Jahre 1719.

Jenseits von Richard Steeles Geschichte des historischen Vorbilds Alexander Selkirk, der 1704 auf dem Juan-Fernández-Archipel ausgesetzt wurde und erst nach vier Jahren heimkehrte, ist meist übersehen worden, dass Robinsonaden auch in der deutschen Barockliteratur vorbereitet werden. In Grimmelshausens *Continuatio des abentheuerlichen Simplicissimi* (1669) wird der

initiale Schiffbruch selbst sogar ausführlicher dargestellt als dann bei Defoe, Schnabel oder Johann Karl Wezels Neufassung des *Robinson Krusoe* (1779), dessen Titelvignette übrigens ein allmählich kenterndes Schiff mit Mastbruch zeigt (Wezel 2016: 224). Im 19. Kapitel der *Continuatio* scheitern Simplicius und sein Zimmermann auf dem Weg aus dem Roten Meer um das Kap der Guten Hoffnung nach Portugal in der Nähe von Madagaskar. Der mit solchem „Ungestümme“ aufkommende Sturm zwingt die Mannschaft, alle Masten abzuhauen, um dem Wind weniger Angriffsfläche zu bieten. Doch das reicht nicht, nach kurzer Zeit werfen die Wellen sie „auff eine verborgene Stein Klippe mit solcher stärcke / daß das Schiff mit grausamen Krachen zustücken zerbrach / warvon sich ein jämmerlichs und ellendes Geschrey erhub“ (Grimmelshausen 1989: 656 f.).

Die Katastrophenschilderung hat etwas von einem Albtraum. Auf einem anonymen Kupferstich (Abb. 3) ist so etwas um 1700 eingefangen. Im Zentrum schlummert ein als „Schlafendes Weltkind“ bezeichneter Mann auf dem Deck eines in schweren Sturm geratenen Schiffes. Blitze fahren aus den dunkeln Wolken herab und haben bereits den Mast gebrochen. Der Träumer wird links von einem Engel beschützt, rechts deutet aber ein dunkelhäutiger Eingeborener die drohende Todesgefahr mit Hinweis auf ein schreckliches, mit einem Pfeil bewaffnetes Gerippe an. Die Heilslehre darunter lautet: „Wach auf und errette dich, fleuch doch in den Hafen ein, / Da du vor der wellen wuht, ewig kanst gesichert seyn.“

Simplicissimus träumt nicht, sondern berichtet hellwach von der Katastrophe mit fast lautmalerischer Intensität (*Krachen, zustücken zerbrach, jämmerlichs Geschrey*). In tiefdunkler Nacht retten er und der Zimmermann sich auf eine Schiffsplanke, treiben bei strömendem Regen in der See, und erreichen gegen Morgen zwar keinen Hafen, aber doch festes Land, das sich zuvor durch Vogelgezwitscher und Gerüche angekündigt hat. Da fielen die beiden „nieder auff die Knie / küsten den Erdboden und dancken Gott im Himmel / daß er uns so Vätterlich erhalten und ans Land gebracht“ hat. Wie schon bei Harsdörffer lautet die Conclusio, dass diese Ereignisse „uns trefflich andächtig betten lernet“ (ebd.: 657f.).

Nach und nach wird die einsame Insel erkundet, die Gestrandeten entdecken Süßwasser, Pomeranzen, Palmen, Kokosnüsse, Weintrauben, Vogeleier. Mit etwas Pulver schlagen sie Feuer, braten Vögel und Fische und bauen mit einer verbliebenen Axt eine Hütte. Solche Survival-Aktivitäten zeigt auch das Frontispiz von Bernard Picart zur französischen Robinson-Ausgabe von 1720 (Abb. 4): Säge und Gewehr als elementare Werkzeuge, eine primitive Behausung und eine Leiter als einfache Kulturinstrumente (vgl. Jung 2018: 42 f.). Schließlich wird mit einer nützlich bestückten Kiste auch noch „ein halb todtes Weibsbilde“ angespült, eine Abyssinerin und Magd einer vornehmen Portugiesin aus dem Schiff, die sich sogleich als Köchin und Sklavin

zur Verfügung stellt (ebd.: 662). Unnötig zu sagen, dass bald auch menschliche Interessen in beiden Männern wach werden, die künftige Ehemodelle, verknüpft mit Familiengenealogien entwerfen: also Heirat der wundersamen Frau mit dem älteren Simplicius, und der künftig daraus hervorgehenden Tochter mit dem Zimmermann, – bis das „Weibsbild" schließlich auf seltsame Weise unter reichlichem Ausstoß von Schwefelgestank verschwindet und der Zimmermann sich zu Tode säuft.

Das im wörtlichen Sinne durch einen Schicksals-Schlag eingeleitete Sozialexperiment kommt damit an ein Ende, Simplicius führt ein frommes Einsiedlerleben auf der „Kreuzinsel"; schließlich wird er von einem vorbeikommenden Kapitän entdeckt, lässt sich aber zu keiner Rückkehr ins gottlose Europa überreden. Wie bei Schnabel bleibt der Aufenthalt in Utopia final, eine einfache, aber friedliche neue Welt wird kritisch gegen die von Krieg und Verderben geprägte alte gewendet. Der Aussteiger Simplicius ist sich selbst genug, jederzeit habe er – so sagt er am Schluss des 27. Kapitels – von seinem Erlöser „Hilff / Trost und Errettung gefunden und empfangen" (ebd.: 697). Während der Schiffbruch zunächst wie eine Katastrophe erscheint, erweist sich dieser am Ende als Voraussetzung für die autofiktionale Retrospektive des durchlebten Dreißigjährigen Krieges und ein künftig besseres Leben.

Im Unterschied zu Hans Blumenbergs philosophischer Perspektivierung geistiger Haltungen im Zeichen des Schiffbruchs, geht es seit Quintilians *Institutio oratoria* um rhetorische Formen anschaulicher Schilderung von Gefahren und Katastrophen. Denn erst durch eine solche Ästhetik der Darstellung lässt sich eine Wirkung bei Zuschauenden und Lesenden überhaupt erzielen, etwa zur Belehrung, moralischen Erziehung, Übung in Beständigkeit, Kritik an Hybris und Leichtsinn, Einladung zur sozialen Anteilnahme usw. Im Kapitel über die „Erregung der Gefühlswirkungen" (6. Buch) erklärt Quintilian seine Konzeption der „ἐνάργεια (Verdeutlichung)" – *illustratio* oder *evidentia* bei Cicero –, die „das Geschehen anschaulich vorzuführen scheint", als ob es „uns selbst widerfahren" wäre (Quintilianus 1975: 711). Fünf literarische Spielarten solcher verdeutlichender Katastrophendarstellung wurden am Beispiel des Schiffbruchs vorgestellt: Erstens als Emblem durch sentenzhafte sprachliche Verdichtung in Kombination mit einem Bild (Rollenhagen) oder als knappe Exempelerzählung (Harsdörffer); zweitens als launig-abenteuerliche Schelmengeschichte (Reuter); drittens als Versepistel in einer ausführlichen Reisebeschreibung (Fleming); viertens als lyrische Möglichkeitserwägung (Brockes); fünftens als Initialereignis für eine Inselstrandung (Grimmelshausen).

Literatur

Bähr, Andreas: Listen der Providenz. Schiffbruch in frühneuzeitlicher Autobiographik. In: Ders. / Burschel, Peter / Trempler, Jörg / Wolf, Burkhardt: Untergang und neue Fahrt. Schiffbruch in der Neuzeit. Göttingen: Wallstein, 2020, S. 11–60.

Blumenberg, Hans: Schiffbruch mit Zuschauer. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1979.

Brockes, Barthold Heinrich: Werke, Bd. 3. Hg. von Jürgen Rathje. Göttingen: Wallstein, 2014.

Buch, Robert; Weidner, Daniel (Hg.): Blumenberg lesen. Ein Glossar. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2014.

Burschel, Peter: Schiffbruch und Utopie: *Die Insel Felsenburg*. In: Ders. u. a.: Untergang und neue Fahrt. Schiffbruch in der Neuzeit. Göttingen: Wallstein, 2020, S. 61–91.

Fleming, Paul: Auff Oleariens Rede über deroselben erlittenen Schiffbruche auff Hochland / im November des 1635. Jahres In: Vermehrte Newe Beschreibung Der Muscowitischen vnd Persischen Reyse. Schleswig 1656. Nachdruck Leipzig: Faber & Faber Verlag, 2010.

Grimmelshausen, Hans Jacob Christoffel von: Simplicissimus Teutsch (= Werke in drei Bänden, Bd. I.1). Hg. von Dieter Breuer. Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1989.

Harsdörffer, Georg Philipp: Der Grosse Schau-Platz Lust- und Lehrreicher Geschichte. Das erste Hundert. Reprint der Ausgabe Frankfurt/Main 1664. Hildesheim, New York: Olms, 1978.

Jung, Sandro: Kleine artige Kupfer. Buchillustration im 18. Jahrhundert. Wiesbaden: Harrassowitz, 2018.

Košenina, Alexander: „Blitz, Donnern, Krachen, Prasseln, Knallen“. Lyrisches Starkwetter in Gedichten von Barthold Heinrich Brockes. In: Zeitschrift für Germanistik 29 (2019), S. 525–537.

Košenina, Alexander: „Schreck-Bild“: Brockes imaginiert die Gefahr einer Seenot. In: Fick, Monika / Torra-Mattenklott, Caroline (Hg.): Ökologische Einbildungskraft. Der Haushalt der Natur im Spiegel von Literatur und Wissensgeschichte. Düren: Shaker, 2022 (im Druck).

Möller, Melanie: Zuschauer. In: Robert Buch / Daniel Weidner (Hg.): Blumenberg lesen. Ein Glossar. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2014, S. 379–394.

Quintilianus, Marcus Fabius: Institutio Oratoria. Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher. Hg. und übersetzt von Helmut Rahn. Bd. 2. Darmstadt: WBG Academic, 1975.

Reuter, Christian: Schelmuffsky. Abdruck der Erstausgaben (1696–1697) im Parallel-Druck. Hg. von Wolfgang Hecht. Halle: Niemeyer, 1956.

Rollenhagen, Gabriel: Sinn-Bilder. Ein Tugendspiegel. [Reprint] Hg. von Carsten-Peter Warncke. Dortmund: Harenberg, 1983.

Schmidt, Arno: Sämtliche Nachtprogramme und Aufsätze, Bd. 1. Bargfeld: Arno Schmidt Stiftung, 1988.

Sporck, Franz Anton: Geistliche Todts Gedancken. Passau, Linz: Mangold, 1753.
Vergil: Aeneis. 12 Gesänge. Hg. von Karl Vretska. Stuttgart: Reclam, 1974.
Wezel, Johann Karl: Gesamtausgabe in acht Bänden, Bd. 2.2: Robinson Krusoe. Hg. von Wolfgang Hörner und Jutta Heinz. Heidelberg: Mattes Verlag, 2016.
Wolf, Burkhardt: Sein und Scheitern. Zur Metakinetik des Schiffs. In: Zeitschrift für Ideengeschichte 14.3 (2020), S. 5–20.

Abbildungen



Abb. 1 Kupferstich von Crispin de Passe d. Ä. aus Gabriel Rollenhagens *Nvclevs Emblematvm* (1611), Nr. 37.



Abb. 2 Kupferstich von Michael Heinrich Rentz aus Franz Anton Sporck: Geistliche Todts-Gedancken, Passau, Linz 1753, Digitalisat Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (Sign.: 4° Da 14136).



Abb. 3 Radierung eines unbekannten Stechers, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel (Sign.: Graph. C: 509).



Abb. 4 Frontispiz von Bernard Picart zu Daniel Defoe: La Vie et les Aventures Surprenantes de Robinson Crusoe, Amsterdam 1720, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel (Sign.: Lq 254:1).

Von Herder bis Novalis: Die kosmische Katastrophe als Ausgangspunkt für ein Projekt zur Erneuerung der Menschheit

Elena Agazzi (Bergamo)

Abstract: Im Zentrum dieses Beitrags steht das Werk von Frans Hemsterhuis, *Alexis ou de l'âge d'or* (entst. 1781, veröffentlicht 1787, dt. übers. 1787), dessen Hauptthema die von einem Kometen verursachte Katastrophe ist, mit der das Goldene Zeitalter, über das Hesiod in *Werke und Tage* sprach, endete. Herder und Novalis wie andere Autoren der klassisch-romantischen Periode erinnern an dieses Szenario, das den Prometheus-Mythos einbezieht, ein Paradigma der Hochphase des Sturm und Drang im 18. Jh. Diesem Mythos, den Francis Bacon in *De sapientia veterum* (1609) als Chiffre der „Vorsehung" interpretiert, stellt Herder den Pygmalion entgegen, als den Ausdruck der menschlichen Kreativität, die es vermag, zur Bestimmung des Menschen und der aktiven Gestaltung seines Schicksals beizutragen, indem er die Rolle der ästhetisch-künstlerischen Vorstellung als ein menschliches Vorrecht verteidigt. Die Ausführungen enden mit einer kurzen Betrachtung der von Novalis 1797 verfassten Anmerkungen zur Deutung der Werke Hemsterhuis'.

Keywords: Hemsterhuis, Herder, Novalis, Goldenes Zeitalter, Prometheus-Mythos, Naturkatastrophe, Kometeneinschlag

In der Geschichte der abendländischen Philosophie hat ein holländischer Denker zwischen Ende des 18. und Beginn des 19. Jahrhunderts die Aufmerksamkeit von Gelehrten wie Diderot und Novalis sowie Herder, Jacobi und Goethe auf sich gezogen, durch seine Ansammlung von Reflexionen, die dazu beigetragen haben, die Debatte über die Spinoza-Renaissance im 18. Jahrhunderts zu erweitern (Melica 2000: 12–26). Es handelt sich um Frans Hemsterhuis (1721–1790). Man würde seine wissenschaftliche Bedeutung nicht verstehen, wenn man nicht in Betracht zöge, dass seine Arbeit ihren Ursprung in der des Mathematikers und Physikers Willem-Jacob 's Gravesande (1688–1742) hat, seines ideellen Lehrmeisters, der den „mathematischen Imperialismus" von d'Alembert und den orthodoxen Newtonianern bekämpft hat: „Für 's Gravesande [war] die galileische newtonianische These einer substanziellen Kontinuität zwischen Mathematik und natürlicher Welt absolut *nicht* teilbar [. . .]. Nach der Ablehnung der mathematischen Evidenz als gültigem Bezug, um die Wahrheit der realen Welt zu bestimmen, erarbeitete 's Gravesande die epistemologischen Grundlagen der neuen experimentellen Wissenschaft, indem er den Begriff der *moralischen Evidenz* formulierte" (Ferrone 1982: 571).

Zu Beginn unserer Ausführungen ist es nötig, einen anderen, besonders wichtigen Punkt hervorzuheben, nämlich dass für ’s Gravesande „die Gewissheit der menschlichen Welt, die nicht weniger erhaben ist als die wissenschaftliche Gewissheit, auf der Empfindung, der Bezeugung und der Analogie basierte“ (ebd.: 572), da für ihn die newtonschen *Regulae* auf verschiedene Wissensgebiete wie Ökonomie, Politik usw. angewandt werden konnten. Wenn Gott selbst die Naturgesetze berücksichtigen musste, bedeutete dies, ihn dem Himmel der Metaphysik zu entreißen, ohne damit jedoch seine Existenz zu negieren, wie es der erklärte Atheist Diderot gewollt hätte, der später *La lettre sur l’homme et ses rapports* (1772) von Hemsterhuis mit akribischen Anmerkungen versah und mit ihm die Auffassung teilte, dass der Mensch notwendig die Einbildungskraft pflegen müsse. In der Tat ist seiner Meinung nach „die Vernunft nicht dazu in der Lage, das Wesen der Materie und die metaphysischen Eigenschaften des Seins erkennen zu lassen“ (Diderot 2019: 897). Diderot stellt sich die Schöpfung als einen werdenden Prozess vor, bei dem der Künstler der Interpret eines idealen Modells wird, das sich zwischen Bewusstsein und Unbewusstheit entwickelt: „L’idée n’appartient plus à quelque ciel des abstractions, elle se transforme selon les lieux et les époques“ (Delon 2011: 291). Diese Betrachtung ist von äußerster Wichtigkeit in Bezug auf die Rezeption von Herder und seine Behandlung des Prometheus-Mythos im Vergleich zu dem von Pygmalion, auf welchen er sich in der *Plastik* von 1778 bezieht, wie der Untertitel *Aus Pygmalions bildendem Traume* zu erkennen gibt.

Hemsterhuis definierte zuweilen Gott als „die Divinität“ oder als „den Gott“ „mit klaren deistischen oder heidnischen Anklängen (in manchen Fällen wird er auch ‚Jupiter‘ genannt)“ (Diderot 2019: 897). Das Interesse Herders an Hemsterhuis geht auf das Jahr 1770 zurück, als er sich nach der Lektüre von *Lettre sur les désirs*, zusammen mit *Lettre sur la sculpture* während eines Aufenthalts in Leiden und Amsterdam entschließt, dem Holländer zwei Rezensionen zu widmen, die dann anonym in den *Frankfurter Gelehrten Anzeigen* (Herder 1994a: 466–470) erschienen. Es war indessen Jacobi, der 1787 unter dem Titel *Alexis oder Von dem goldenen Weltalter* dessen Schrift *Alexis ou de l’Âge d’or* übersetzte. Dieses Werk, das Hemsterhuis 1781 verfasste und das 1787 auf Deutsch in Riga veröffentlicht wurde, behandelt die Katastrophe durch einen Kometen, der auf der Erde einschlägt und damit das Ende des glücklichen Zeitalters bewirkt, in dem – wie Hesiod in *Werke und Tage* erzählt – die Menschen wie Götter lebten, „mit stets unsorgsamer Seele, von Arbeiten entfernt und Bekümmernis“ (Hesiod 1806: 14, V. 112 f.).

Man darf nicht vergessen, dass für Hesiod das Problem der Darstellung der schrittweisen Entfernung des Menschen von dem Zustand der Gerechtigkeit mit der Bestrafung zusammenfällt, die er erleidet, weil er das Vertrauen der Götter gebrochen hatte: Der in der Periode des deutschen Sturm und Drang

hoch geschätzte Prometheus-Mythos ist ein Paradigma dafür. Die *Werke und Tage* inspirierende Geschichte ist auch eine allegorische Darstellung von Hesiods Streit mit seinem Bruder Perses um die Aufteilung des Besitzes, den die beiden Söhne geerbt hatten, und mit dem Perses sich unrechtmäßig bereichern wollte.

In einem Brief vom 23. November 1780, der am direktesten auf Hesiod eingeht, schreibt Hemsterhuis:

> [. . .] in der Natur des Menschen [. . .] liegt ein Prinzip der Perfektibilität, das grenzenlos scheint und über das absolut kein anderes Lebewesen auf der Erde verfügt [. . .]. Ich stelle hier drei bescheidene Betrachtungen an: 1) Eine Rückkehr des Menschen zu diesem Goldenen Zeitalter von Hesiod ist unmöglich; 2) Wenn der Mensch zu Zeiten des Goldenen Zeitalters über das, was wir soeben gesagt haben, hätte reflektieren können, hätte er dem unsicheren Verlauf seiner Perfektibilität eine konstante Richtung geben können; und 3) wenn die in ihrer Natur unbegrenzte Perfektibilität schließlich ihr Ende in der Unvollkommenheit und der kleinen Anzahl seiner Organe findet, wird er als Erdenbewohner zurückschreiten, seine absurden Fehler auf seinem wirren Weg korrigieren und auf demselben Planeten ein Goldenes Zeitalter erleben, das unendlich größer als jenes der Poeten sein wird (Hemsterhuis 2001: 368-369).

Im Dialog des *Alexis* erzählt Diokles dem Alexis, wie Hypsikles, der alte Priester von Adonis, Pythagoras klar macht, dass „die Erdkugel in Jahresfrist in einem großen Zirkel sich um die Sonne bewegt; daß die Erde sich in einem Tage und einer Nacht von Abend nach Morgen um ihre Achse dreht: und das sey, wie er sagte, die Ursache von der scheinbaren Bewegung aller Gestirne von Morgen nach Abend“ (Hemsterhuis 1787: 59). Pythagoras beklagt sich aber kurz darauf bei dem Priester darüber, dass die Arkadier sich als ein Volk gepriesen hatten, das älter als der Mond sei, und sich selbst als die wahren Begründer einer glücklichen Epoche der Menschheit rühmten, in der die Welt noch nicht mit den Sorgen einer drohenden Katastrophe belastet war. Wir befinden uns hier also im Kontext einer „katastrophischen“ Tradition der Naturgeschichte, wie sie in Deutschland in der *Allgemeinen Naturgeschichte und Theorie des Himmels* (1755) von Immanuel Kant gipfelt, die er nach dem Lesen einer Rezension zu *An Original Theory or New Hypothesis of the Universe* (1750) von Thomas Wright konzipierte. Wie Cometa feststellt (2004: 82), las Hemsterhuis *A New Theory of Earth* von William Whiston (1696), die Schrift *Lettre sur la Comète* von Pierre Louis Moreau de Maupertuis (1742) und später die *Réflexions sur les comètes qui peuvent approcher la terre* von Joseph-Jérôme Lefrançais de Lalande (1773). Kants Werk fand zur Zeit seines Erscheinens aus verlegerischen Gründen kaum Beachtung. In der Zwischenzeit veröffentlichte der Philosoph und Naturwissenschaftler Johann Heinrich Lambert (1728–1777), den auch Herder aufmerksam las, im Jahr 1761 die

Schrift *Cosmologische Briefe über die Einrichtung des Weltbaues.* Sie enthielt eine ähnliche Interpretation wie die von Kant ausgearbeitete, auch wenn – wie angenommen wird – Lambert keine Kenntnis der Schriften seines illustren Vorgängers hatte. 1796 präsentierte der berühmte Astronom und Mathematiker Pierre Simon Laplace (1749–1827) in seiner *Exposition du système du monde* das gleiche Konstrukt, das erst später von Helmholtz als die „Hypothese von Kant und Laplace" bezeichnet wurde.

Diokles schildert die perfekte Harmonie, in der sich die Menschheit vor dem Erscheinen des Mondes befand, – wobei bemerkenswert ist, dass er im *Alexis* unterstreicht, in welcher totalen Syntonie die Intellektuellen und die Seelen sich im Goldenen Zeitalter befunden und wie sie ihre Gedanken und Leidenschaften in einer einfachen und direkten Sprache einander mitgeteilt hätten (Hemsterhuis 1787: 64). Gleich darauf aber stellt er heraus, die Ankunft eines kleinen Gestirns mit einem „langen Lichtschweif" produziere

> in den Gewässern eine unordentliche Bewegung; schwellend traten sie aus den Ufern; ihre Oberfläche war gefurcht, mit Schaum. Es ließ sich innerlich in den Körpern aller Thiere eine ganz wunderbare Veränderung spüren, die von einer unbekannten Unordnung in ihren Säften herrührte. Ungewöhnliche Flecken verunstalteten den reinen blauen Himmel, den bis dahin nichts getrübt hatte; die ersten Wolken bildeten sich. Da die einfache und gleichförmige Bewegung der Erde, welche bisher die verschiedenen Materien in ihrem Schoße verhindert hatte, sich zu vermischen, in Streit zu gerathen und zusammen zu gähren, aufgehoben und verändert war: so fand sich nun alles, Salpeter, Schwefel, Feuer, untereinander gemischt. Es stiegen schwarze Dünste empor. Lodernde Blitze durchkreuzten zum erstenmal das dunkle und weite Gewölbe des Himmels. Das fürchterliche Getöse des Donners ließ sich hören. Nicht lange; so zerplatzte an hundert Stellen die dicke Rinde der Erde, um der Unordnung, die sie inwendig von allen Seiten ängstigte, Luft zu machen [. . .] Millionen Menschen und Thiere kamen in dieser fürchterlichen Katastrophe um [. . .] Das Geschrei der Menschen und Thiere war eine neue Sprache, die man wegen der wechselseitigen starken Empfindungen, zu verstehen das Unglück hatte (Hemsterhuis 1787: 67–70).

Hemsterhuis' Denken richtet sich nun auf die Notwendigkeit des Menschen, eine Kompensierung zu diesem unglücklichen Zustand zu finden, der ihn der Fähigkeit beraubt hatte, zwischen Gut und Böse zu unterscheiden. Es gibt hier einen eindeutigen Bezug auf das „Ende der Theodizee", welches das 18. Jahrhundert nach dem Erdbeben von Lissabon im Jahr 1755 geprägt und auch Kant sowie Voltaire und Rousseau dazu veranlasst hatte, die Katastrophe zu thematisieren, auch wenn Kant in jedem Fall versuchte, sie zu rationalisieren (Giacomoni 2004: 135).

Hemsterhuis glaubt zwar nicht an die „Offenbarung" des Göttlichen, schenkt aber der Frage von der Perfektionierung der Seele große

Aufmerksamkeit und antizipiert damit eine Position, der auch Herder zugeneigt ist, indem er zugesteht, dass der Mensch sich durch Selbstverbesserung aus der Sünde erheben könne. Er deutet also auf die Notwendigkeit des Menschen hin, die Beziehung mit dem „Schönen“ wiederzufinden, das ihm vor der Katastrophe so vertraut war. Diese Beziehung als die Frucht eines „Guten“, das versucht, die soeben hinter sich gelassene Phase des „Bösen“ zu überwinden, kann dem Bedürfnis des Menschen sich zu perfektionieren zugeschrieben werden. Über dieses Thema wurde in Deutschland viel diskutiert, auch in Anschluss an den 1748 erschienenen geistigen Monolog von Johann Joachim Spalding *Betrachtung über die Bestimmung des Menschen* (vgl. Macor 2013).

Nach dem Abschluss der Erzählung von Diokles versucht Alexis durch dessen Worte zu verstehen, was für die Menschheit die Idee des Schönen und des Erhabenen bedeutet, nachdem sie am Ende des Goldenen Zeitalters nicht mehr in ihren direkten Genuss kommt, und die Individuen mittels der Ideen eine Vertrautheit mit den neuen Beziehungen zwischen den Dingen erlangen müssen; diese Ideen werden zukünftig durch einen Enthusiasmus getragen, der es, so Diokles, erlauben wird, das Wahre, das Schöne und das Erhabene zu sehen. An diesem Punkt glaubt Alexis zu verstehen, was die Poesie ist:

> Jetzt glaube ich Deine Idee zu fassen. Urtheile Du selbst, ob ich mich betrüge. Ich begreife nun erst was Poesie eigentlich ist. Es leuchtet mir ein, daß die tiefsinnigsten Schlüße, der bedächtlichste und überlegteste Gang des Verstandes uns wenig neue Wahrheiten liefern könnte, wenn nicht durch diesen *Enthusiasmus*, der die Ideen einander nähert, die Seelen unterstützt, geleitet und getrieben würde. Ich erkenne, daß gerade diese Annäherung dem Verstande die Gelegenheit verschafft, jene schnelle Fassungsaufgabe anzuwenden, die man *Gefühl* in einem höheren Sinne nennt (Hemsterhuis 1787: 99f.; dazu De Souza 2014: 151; Hervorhebung E.A.).

Der Bezug auf das *Gefühl,* das von Herder spezifisch als *Tastsinn* aufgefasst wird, ist hier von besonderer Bedeutung, weil es zusammen mit der Vorstellung schneller Intuition eine Kreativität suggeriert, die direkt in den Begriff vom „Formen“ des Denkens in der Materie einfließt, in einer Art der Schöpfung, die den Menschen als vom Göttlichen geschaffen anerkennt, ihn aber aus der Rolle des „geschaffenen“ Geschöpfes emanzipiert und ihm seine Verantwortung als Subjekt bewusst macht. Er wird natürlich dazu fähig sein, biologisch zu „zeugen“, aber eben auch Kunstwerke zu erzeugen. Dazu schreibt Elio Matassi:

> Nach der traumatischen Erfahrung der Naturkatastrophe schwankte der Mensch jahrhundertelang zwischen Irrtum und Wahrheit; allmählich gab aber die Weisheit des Menschen der Unzulänglichkeit der Welt eine Ordnung, indem sie es vermochte, auch in der Unstimmigkeit die Schönheit zu finden. Der prälunare Zustand und die Katastrophe, die ihn beendete, wurden der Gegenstand einer dunklen und

> weit entfernten Vergangenheit, Gegenstand der *Kontemplation* des Menschen, Bezugspunkt eines irreversiblen Fortschreitens, das zwar einerseits ein größeres Unglücklichsein hervorgebracht, aber andererseits zur Eroberung der reflexiven Fähigkeit des Menschen geführt hatte [. . .]. (Matassi 1983: 148–149)

Man kann davon ausgehen, dass sich bei Hemsterhuis die moralische und die ästhetische Erfahrung eng miteinander verbinden, dank der Tatsache, dass er in *Lettre sur les désirs* deutlich die Idee zum Ausdruck brachte, dass in der Unmittelbarkeit, die die Zeitlichkeit aufhebt, der Mensch die metaphysische Dimension und in ihr das Gefühl von der Einheit der Vielfalt als Form des Schönen erfassen könne. Damit sind wir unserem Ziel einen Schritt nähergekommen, den Zweifel bezüglich der mythischen Darstellung des prometheischen Verrats an den Göttern, den man allegorisch mit der Erbsünde verbinden könnte, zu beleuchten, der sich bei Herder mit dem Traum des Pygmalion auflöst.

Bekanntlich entwickelt Herder in der *Plastik* (Fassung letzter Hand 1778), aber zuvor noch in den Abhandlungen *Zum Sinn des Gefühls* (1769) und *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele* (1778; frühere Fassungen 1774, 1775) eine Ästhetik, deren Grundlage hauptsächlich der Tastsinn ist. Herder war in einer frühen Lebensperiode von der Lektüre der Werke Rousseaus durchdrungen, der die kulturellen menschlichen Errungenschaften deutlich als Verlust ursprünglicher Natürlichkeit betrachtete. Für Herder besteht nun die Hauptüberlegung darin, durch den Mythos die Erlösung des Menschen von jenem astrologisch-biblischen Katastrophismus darzustellen, der mit einer Form von krankhaftem Millenarismus in Verbindung steht. Diesen kann man durch die Suche nach der Bestimmung des menschlichen Daseins in der Welt und dank einer palingenetischen Vorstellung bekämpfen. So übernimmt Herder also den Prometheus-Mythos aus der literarischen Tradition, die ihn zuvor gepriesen hatte, und greift dabei erkennbar auf Francis Bacon zurück, den er mehrmals in seinen Schriften zitiert. In *Fragmente über die neuere deutsche Literatur* (Herder 1985: 440) bezeichnet Herder Bacon als denjenigen, der „die Mythologie als eine politische Bildergalerie betrachtet“ (Herder 1985: 454). Im III. Teil, der den „Nachbildungen der Römer“ gewidmet ist, stellt Herder weiter heraus, dass Platon, Bacon und Locke es in ihren philosophischen Ausführungen verstanden hätten, bei der Interpretation der Seele ihre Gedanken mit der Psychologie zu verbinden, nicht nur in Bezug auf die Individuen, sondern auch auf ganze Völker (ebd.: 479).

Auch in *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele* wird Bacons Größe gelobt. In der letzten Fassung dieser Abhandlung von 1778 wird Bacon dann als derjenige beschrieben „dem scholastische[r] Scharfsinn feind [war], der jede lebendige Kreatur Gottes in Moder auflöset“, als der, der die scholastischen Klassifizierungen und Spekulationen aufgab, und sich auf die

ersten Begriffe zu den Dingen, zu der Natur konzentrierte. Ihm wird zudem eine „Gemeinschaft mit den Sternen“ zugeschrieben („Bako’s Lichtseele hatte mit dem Gestirn viel Ähnlichkeit“) (Herder 1994b: 388), der zufolge er bei jeder Mondfinsternis die Besinnung verlieren würde und ein Mensch sei, der „nicht brennt“, sondern „glänzet sanft und leuchtet“ (ebd.: 388).

Man kann sicher davon ausgehen, dass Herder den Sinn der „Erklärung“ von Bacon in dem Prometheus gewidmeten XXVI. Kapitel der Schrift *Weisheit der Alten* (erschienen 1609 in London) vollständig erfasst und ihn als Voraussetzung für seinen Vorschlag zur Würdigung des Menschen und der Menschengattung betrachtet. Sein Ziel ist es, die idealisierende Beziehung zur Welt des Klassizismus, die man Winckelmann, dem Theoretiker der Vorherrschaft des Sehens über die anderen Sinne, zuschreibt, ebenso zu überwinden wie den Wert der wissenschaftlichen Erfindung mit dem geistigen Wert der Dimension der Schöpfung zu verbinden, deren Mittelpunkt die Seele in Bezug auf Gott ist:

> Prometheus bedeutet klar und ausdrücklich die Vorsehung; denn unter allen Dingen in der Natur wurde die Schöpfung und Begabung der Menschen bei den Alten als besonderes Werk der Vorsehung hervorgehoben und betrachtet [. . .] denn Alles ist dem Menschen dienstbar gemacht worden, und aus Allem erwächst ihm Vortheil und Genuss. So dienen ihm die Umdrehungen, Stellungen und Bahnen der Himmelskörper zur Unterscheidung der Zeiten und Zeitlängen, wie zur Eintheilung des Weltkreises in verschiedene Himmelsgegenden; die Lufterscheinungen bieten ihm die Vorzeichen der Witterung dar; die Winde steuern unsere Schiffe, treiben unsere Mühlen, bewegen unsere Maschinen [. . .]. Und nicht ohne Grund wird hinzugefügt, dass die Stoffmasse, aus welcher der Geist gebildet wurde, mit Theilen verschiedener Thiere gemischt und versetzt worden sei; denn es ist sicher, dass von allen Dingen der Welt der menschliche Körper das vielseitigste und zusammengesetzteste ist [. . .]. (Bacon 1884: 236 f.)

Bacon hebt bei der Weiterführung seiner Erzählung an einem gewissen Punkt hervor, dass die Götter einen größeren Gefallen an dem erfinderischen Geist des Prometheus gefunden hätten als an jenem passiven, bar jeglicher Vorstellung von denjenigen, die weiterhin blind die peripatetische Philosophie praktizierten, ohne etwas zu wagen (vgl. ebd.: 240).

Herders Antwort auf diesen Ursprungsmythos konkretisiert sich also im Zeichen des Pygmalion als Mythos der Moderne, der seinen entscheidenden Wendepunkt im Verwerfen einer passiven Abhängigkeit des Menschen von der himmlischen und unsichtbaren Welt der Götter findet. Dies gilt auch für die Abkehr vom Titanismus, der mit Prometheus sein Sinnbild im Sturm und Drang hatte, und dem besonders Goethe in dieser Zeit anhängt, mit seiner gleichnamigen Hymne aus dem Jahr 1773.

Herders Vorhaben bezieht sich auch auf die Wende, die die Haltung des Menschen gegenüber den Erschütterungen der Dinge (Erdbeben, Überflutungen etc.) in der Moderne erfährt, indem diese nicht mehr dem Zufall oder der Vorsehung zugeschrieben werden. Der Mensch nimmt nun vielmehr sein Schicksal in die Hand, als Artifex (der Bildhauer Pygmalion), aber auch als „Dichter", der die Menschheit besingt. Diese Begriffe werden klar in dem frühen *Versuch einer Geschichte der lyrischen Dichtkunst* (1764) erläutert, wo Herder darlegt, dass der Mythos, wesensgleich der *Fabel*, auf diese Weise aufhört, ein *Aberglaube* zu sein, und den ersten Schritt von der Artikulation der Sprache definiert, die nur in ihrem Anfangsstadium von der „Angst" und der „Furcht" abhängt (vgl. Cometa 1990: 16). Dank dem Gesang der Völker, der bei Herders historischen Studien ein wesentliches Forschungsinteresse darstellt, kann der Mensch seine individuelle und kollektive Geschichte erzählen, dabei die *Kosmogonien* der Ursprünge in der Entwicklung der historischen Zeit neu interpretieren und durch die Neugierde seine Erkenntnis erweitern (vgl. Herder I, 1984: 9). Der Traum des Pygmalion drückt die Idee von einer Entwicklung der Wissenschaft aus, zusammen mit einer dem Schönen verbundenen kreativen Kunst, die sich, während sie sich auf die Kenntnis der Vergangenheit stützt, in Richtung Zukunft perfektioniert.

Dagegen finden wir bei Novalis eine Reihe von Notizen zu verschiedenen Werken von Hemsterhuis, die auf das Jahr 1797 zurückgehen. Novalis hatte zwar schon 1792 (vgl. Novalis IV, 1975: 237) begonnen, sich mit dessen Schriften zu beschäftigen, aber erst 1797 macht er Aufzeichnungen zu einer Reihe von Passagen und versieht sie mit kurzen Anmerkungen. Dabei wendet Novalis eine „symbolische Reduzierung" der Werke Hemsterhuis' an und überspringt jegliche „diskursive Mediation". Natürlich ist hierbei zu bedenken, dass Novalis auch tief von dem philosophischen Denken Fichtes durchdrungen war (vgl. Mähl 1965: 266–286).

Die Idee der Katastrophe wird in dem intellektuellen Kreis von Novalis durch die des Chaos ersetzt, was vor allem auf Betrachtungen zu Hemsterhuis' Werk *Aristée ou de la Divinité* zurückgeht, so wie auch zu *Alexis ou de l'Âge d'or.* Wie schon erwähnt, wird die Überlegung zur Bedeutung der Poesie gegen Ende des *Alexis* eingeflochten, wenn Diokles dem Alexis erklärt, wie sich der Prozess der Annäherung an die Ideen in einem jeglichen Individuum entwickelt, das die Anstrengung unternimmt, das Wahre, Schöne und Erhabene zu begreifen.

Nachdem sie in den gleichen Zustand der Befriedigung gelangt waren, gab sich das Tier mit dem erreichten Glück zufrieden, der Mensch hingegen – aufgefasst in prometheischem Sinn dank seines „amphibischen" Wesens zwischen menschlicher und göttlicher Welt – begann viel mehr zu verlangen, geleitet eher von Stolz als Neugierde, und stürzte beim Erforschen aller ihm gebotenen Möglichkeiten in den Abgrund des Chaos und des Absurden.

Genau aus diesem Grund aber lernte er auch, was seine wahre Rolle in der Welt und seine erhabene Natur seien und fand das verlorene Gleichgewicht, als ihm ein weiser Gelehrter erklärte, wie er die Gegenwart mit der Zukunft verbinden könne.

Novalis fügt zwischen seine Notizen von 1797 eine sehr interessante Anmerkung, als er die Funktion der Geschichte, der Philosophie und der Poesie rekonstruiert, und bemerkt zu letzterer: „Die Poësie bildet die *schöne* Gesellschaft oder *das innere Ganze* – die Weltfamilie, die schöne Haushaltung des Universi. . . [sic]. Durch die Poësie wird die höchste Sympathie und Koaktivität – die innigste, herrlichste Gemeinschaft *wirklich*" (Novalis II, 1965: 372).

Die Poesie, die bei Hemsterhuis noch in Konkurrenz zu einer Philosophie stand, die die vollendete Poesie nur durch die äußerliche Totalität, durch *Gesetzlichkeit* ermöglichte, wendet sich nun der „schönen" Dimension der innerlichen Totalität zu, die als „Weltfamilie" definiert wird. Ihr Potenzial der Synthese ist weit entfernt von einer jeglichen analytisch-spekulativen Annäherung an das Reale, mit der hingegen der Philosoph sich wappnet, um zu lehren. Dieser kann zwar ein Wegweiser sein, ist aber nicht dazu in der Lage, die Vollkommenheit des schöpferischen Aktes auszuführen. Diese bedeutet auch Begreifen und wird der jungen Generation übergeben, d.h. allen Alexes der Welt.

Uerlings hat Novalis' Verhältnis zu Hemsterhuis in dieser Weise synthetisiert:

> Bei Hemsterhuis ist es neben der Liebe vor allem die dichterische Einbildungskraft, die die Wiederkehr des goldenen Zeitalters befördern soll durch ihre besondere Sensibilität für die Harmonie des Universums. Auch diesen Zug hat Hardenberg in charakteristischer Weise aufgegriffen und umgedeutet. Zum einen bleibt [. . .] die Harmonie eine aufgegebene. Deshalb „bildet" die Dichtung für Novalis die „*schöne* Gesellschaft, oder das *innere Ganze*" [. . .], während sie bei Hemsterhuis als von Göttern verliehene Sprache des erhabenen Enthusiasmus gedacht wird [. . .]. (Uerlings 1991: 122)

Novalis beschreibt mithilfe eines sehr eindrucksvollen Bildes im Fragment 686 des *Allgemeinen Brouillons* die Schaffung einer historischen Vision, einer philosophischen Theorie oder eines Kunstwerks, die noch nicht von der kollektiven gesellschaftlichen Dimension geteilt würden, so als ob sie die Bewohner einer „Schlafkammer der zukünftigen Welt" seien und darauf warteten, von der Menschengemeinschaft erkannt zu werden. Eine entsprechende Überlegung von Novalis scheint in einer Vision verwurzelt zu sein, die von der Dimension des Vergangenen ausgehend in die Zukunft blickt und vielleicht dem Disput zwischen antiker und moderner Welt definitiv ein Ende setzen will:

> Eine Geliebte und einen Freund – Ein Vaterland, und einen Gott findet er hier gewiß – Sie schlummern, aber weissagenden, vielbedeutenden Schlummer. Einst kommt die Zeit, wo jeder Eingeweihte der bessern Welt, wie Pygmalion, seine um sich geschaffne und versammelte Welt, mit der Glorie einer höhern Morgenröthe, erwachen und seine lange Treue und Liebe erwiedern sieht (zit. nach Aurnhammer / Martin 2003: 142).

Ein aktueller Interpretationsvorschlag von Novalis' Werk unter ökologischem Gesichtspunkt erklärt, dass für ihn das Verhältnis des Menschen zur Natur im Rahmen einer Geschichtlichkeit angesiedelt ist, in der das Individuum, nachdem es seine spekulative Aufgabe erschöpft hat, – befreit von seinem Verlangen, sie zu besitzen und zu kontrollieren, – in die Natur zurückkehren kann, da sie ihm Leben und Nahrung versichert (vgl. Vietta 2021: 137–140). Vietta weist auf die drei Hauptphasen der Annäherung an die Natur hin, die ursprünglich das Verhältnis zwischen Mensch und Natur charakterisieren und die im zweiten Teil der *Lehrlinge zu Sais* erörtert werden: 1. Entstehung des „*anthropomorphen Zeitalters*", in dem die Natur vermenschlicht wird, ohne sie aber zu erobern; dann 2. die „*episch-mythische* Annäherung" an die Natur von menschlicher Seite; 3. die „*ästhetische*" Erfahrung und Gestaltung der Natur durch den Menschen: Es geht hier um „die Geschichte der Zivilisierung der wilden Natur und deren ‚Entwilderung '"(ebd.: 147). Heute befinden wir uns nun in einer Phase dieses Verhältnisses, nämlich in einer Zeit des „Anthropozäns", in der es uns sicher noch weniger als damals opportun erscheint, einen „wohldurchdachten Zerstörungskrieg mit dieser Natur" (Novalis I, 1977: 89) zu führen, wie einige der Lehrlinge zu Sais ihn sich mit der Verwendung von „schleichenden Giften" vorstellten (Vietta 2021: 145; Novalis I, 1977: 89): Diese gehörten aber noch zu einer Welt, in die so genannten „Scheidekünstler" (ebd.) erste chemischen Experimente durchführten, deren Nebenwirkungen noch nicht ihren katastrophalen Impakt auf die Welt gezeigt hatten. Es ist weniger die Entwicklung der Techniken als vielmehr das Ende einer wahrnehmenden und empfindenden Beziehung zur Natur seitens der Menschen, die sonst in der dichterischen Dimension die Prämisse eines Sich-Fühlens in der Natur bildet, welche für Novalis die Bedeutung eines schmerzlichen Vergessens unseres kollektiven und universalen Ursprungs hat.

Literatur

Aurnhammer, Achim / Martin, Dieter (Hg.): Mythos Pygmalion. Texte von Ovid bis John Updike. Leipzig: Reclam, 2003.

Bacon, Francis: Kleinere Schriften des Lord Bacon, übersetzt und erläutert von J. Fürstenhagen. Leipzig: Winter Verlagshandlung, 1884.

Cometa, Michele: Il romanzo dell'Infinito. Mitologie, metafore e simboli dell'età di Goethe. Palermo: Aesthetica, 1990.

Cometa, Michele: Visioni della fine. Apocalissi catastrofi estinzioni. Palermo: Due punti edizioni, 2004.

Delon, Michel: Carte blanche à l'imagination. Diderot et l'affirmation de l'imagination créatrice. In: Revue d'Histoire littéraire de la France. April 2011, 111.2 (2011), S. 283–292.

De Souza, Nigel: The Soul-Body Relationship and the Foundations of Morality. Herder contra Mendelssohn (2014), S. 145–161. https://ruor.uottawa.ca/handle/10393/32967 (Zugriff am 21.10.2021)

Diderot, Denis: Opere filosofiche, romanzi e racconti, a c. di Paolo Quintili e Valentina Sperotto. Milano: Bompiani, 2019.

Ferrone, Vincenzo: Scienza natura religione. Mondo newtoniano e cultura italiana nel primo Settecento. Napoli: Jovene Editore, 1982.

Giacomoni, Paola: Appendice. Kant e i terremoti delle teorie. In: Voltaire, Rousseau e Kant. Sulla catastrofe. L'illuminismo e la filosofia del disastro, introd. e cura di Andrea Tagliapietra. Trad. di Silvia Manzoni ed Elisa Tetamo, con un saggio di Paola Giacomoni. Milano: Paravia Bruno Mondadori, 2004, S. 125–143.

Hemsterhuis, Frans: Alexis, oder vom goldenen Weltalter, übersetzt von Friedrich Heinrich Jacobi. Riga: bey Johann Friedrich Hartknoch, 1787.

Hemsterhuis, Frans: Opere, a c. di Claudia Melica. Napoli: Vivarium, 2001.

Herder, Johann Gottfried: Werke. Hg. von Wolfgang Pross. Bd. 1: Herder und der Sturm und Drang 1764–1774, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984, S. 7–61.

Herder, Johann Gottfried: Über die neuere deutsche Literatur. Fragmente, als Beilage zu den Briefen, die neueste Literatur betreffend. Dritte Sammlung 1767, betitelt „Vom neuern Gebrauch der Mythologie". In: Ders., Frühe Schriften 1764–1772, (FHA 1). Hg. von Ulrich Gaier. Frankfurt /Main: DKV, 1985, S. 432–455.

Herder, Johann Gottfried: Sämtliche Werke (SWS). Hg. von Bernhard Suphan, Bd. 5/3. Unveränderter Nachdruck der Ausgabe Berlin 1891, Hildesheim / Zürich / New York: Olms-Weidmann, 1994a.

Herder, Johann Gottfried: Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele. In: Ders.: Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774–1787 (FHA 4). Hg. von Jürgen Brummack und Martin Bollacher. Frankfurt/Main: DTV, 1994b, S. 329–393.

Hesiod: Hesiods Werke und Orfeus der Argonaut, von Johann Heinrich Voss. Heidelberg: Mohr und Zimmer, 1806.

Macor, Laura Anna: Die Bestimmung des Menschen (1748–1800). Eine Begriffsgeschichte. Stuttgart-Bad Cannstatt: frommann-holzboog, 2013.

Mähl, Hans-Joachim: Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis. Studien zur Wesensbestimmung der frühromantischen Utopie und zu ihren ideengeschichtlichen Voraussetzungen. Zweiter Teil, „Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis", Abschnitt. 2 [Hemsterhuis und Fichte]. Heidelberg: Carl Winter, 1965, S. 266–286.

Matassi, Elio: Hemsterhuis. Istanza critica e filosofia della storia. Napoli: Guida, 1983.

Melica, Claudia: Hemsterhuis nelle „Schriften zum Spinoza-Streit“ di Jacobi. In: Bollettino della Società Filosofica Italiana, N.S. 170 (2000), S. 12–26.
Melica, Claudia: Introduzione alle Opere di Hemsterhuis. Napoli: Vivarium, 2001, S. XI–LXXV.
Novalis: Schriften, Bd. I: Das dichterische Werk. Hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel u. Mitarb. von Heinz Ritter und Gerhard Schulz. Stuttgart: Kohlhammer. 3., erw. u. verb. Aufl. 1977.
Novalis: Schriften. Bd. II: Das philosophische Werk I. Hg. von Richard Samuel in Zus. mit Hans Joachim Mähl und Gerhard Schulz. Stuttgart: Kohlhammer, 2., erw. u. reib. Aufl. 1965.
Novalis: Schriften. Bd. IV: Tagbücher, Briefwechsel, Zeitgenössische Zeugnisse. Hg. von Richard Samuel in Zus. mit Hans Joachim Mähl und Gerhard Schulz. Stuttgart: Kohlhammer, 2., erw. u. „verb.” Aufl. 1965.
Quintili, Paolo: Nota Introduttiva a „Osservazioni su Hemsterhuis“ (1774). In: Diderot, Denis: Opere filosofiche, romanzi e racconti, a c. di Paolo Quintili e Valentina Sperotto. Milano: Bompiani, 2019, S. 895–901.
Uerlings, Herbert: Friedrich von Hardenberg genannt Novalis. Werk und Forschung. Stuttgart: Metzler, 1991.
Vietta, Silvio: Novalis. Dichter einer neuen Zeit. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2021.

Die „Geschichte aus Hoffnung und Erinnerung“ zusammensetzen. Der Katastrophendiskurs bei den Frühromantikern und Novalis

Raul Calzoni (Bergamo)

Abstract: Der Beitrag befasst sich mit dem Katastrophendiskurs der Frühromantik, insbesondere bei Novalis bzw. Friedrich von Hardenberg. In diesem Zusammenhang werden die Poesie als prozessuale und die *ästhetische* Praxis und die Rhetorik der Frühromantiker als „synkretische“ und dynamische Sprache im Rahmen einer Reflexion über die Französische Revolution und die Naturkatastrophen bzw. das Erdbeben von Lissabon diskutiert. Mit besonderer Berücksichtigung von Wörtern und Begriffen dieser Rhetorik analysiert der Beitrag die naturbezogene Metaphorik der Zerstörung in Novalis' „Klingsohr-Märchen“, in welchem die Utopie der Welterlösung durch Poesie und Liebe und die Befreiung der Welt zum goldenen Zeitalter durch eine Auseinandersetzung mit Bildern der Geschichts- und Naturkatastrophe dargestellt wird.

Keywords: Französische Revolution, Chaos, Rhetorik, Zerstörung, Erdbeben

Der Katastrophendiskurs bei den Frühromantikern führt über die Lektüre von Fichte und Hemsterhuis und stellt die Opposition von Kosmos und Chaos in Frage (vgl. Flickenschild 2010), denn „schließlich leitete sich das frühromantische Verständnis von Kosmos (von Natur) etwa bei Friedrich Schlegel, Novalis oder beim jungen Schelling gerade *über* das Chaos her“ (Grob/Nicolosi 2003: 380–381). In diesem Zusammenhang gilt die von Friedrich Schlegel in der *Literarischen Notiz* Nr. 2071 als „chaotisch[. . .] aber in sich organisiert[. . .]“ (Schlegel 1980: 209) bezeichnete Poesie bei den Frühromantikern als universale, progressive und prozessuale *ästhetische* Praxis, in der sich das chaotisch-kreative Prinzip der Natur ausdrückt, wie im Falle des „Klingsohr-Märchens“. Darin geht es um eine Beziehungs- und Reifungsgeschichte am Ende des ersten Teils des Romans *Heinrich von Ofterdingen* von Novalis, die die Utopie der Welterlösung durch Poesie und Liebe zeigt, indem die Befreiung der Welt zum goldenen Zeitalter durch eine Auseinandersetzung mit Bildern der Geschichts- und Naturkatastrophe dargestellt wird.

Das Märchen trägt einerseits Züge der frühromantischen literarischen Programmatik, denn „Chaos und Eros ist wohl die beste Erklärung des Romantischen“ (Schlegel 1980: 180), wie Friedrich Schlegels *Literarische Notiz* Nr. 1760 lautet. Anderseits bleibt bei der Darstellung des „erhabene[n] Chaos der vollen Natur“ (Schlegel 1996: 25), von dem in Schlegels Roman

Lucinde die Rede ist, die Faszination der Natur- und Geschichtskatastrophe der Frühromantik keineswegs fremd, welche übrigens politische Konnotationen aufweist (vgl. Sposito 1995: 489). Diesbezüglich betont Elena Agazzi:

> Das Erdbeben von Lissabon im Jahr 1755, der Ausgang der Französischen Revolution und die Unruhe vor der Wende zum 19. Jahrhundert waren Zäsuren, die alle menschlichen Hoffnungen auf eine bessere Zukunft betrafen und die optimistische Weltsicht zunichte zu machen schienen: Die Beziehung zur Natur, zur Politik und zur Geschichte und nicht zuletzt zur Religion waren betroffen. (Agazzi 2008: 407)

In einer solchen, epistemisch „beschädigten" Welt blühte die neue Hoffnung auf eine bessere Zukunft auf, und zwar die Hoffnung der Frühromantiker, unter denen Friedrich von Hardenberg eine besondere Rolle einnahm. Mit seinem philosophischen – besser gesagt symphilosophischen –, naturwissenschaftlichen, poetischen und erzählerischen Werk hat Novalis in diesem Zusammenhang eine Philosophie der Geschichte entwickelt, die auf Hoffnung und Erinnerung beruht und die von der Dimension des Vergangenen ausgehend in die Zukunft blickt. Im 5. Kapitel des Romans *Heinrich von Ofterdingen* ist diesbezüglich die folgende Passage zu lesen:

> Die nächsten Ereignisse scheinen nur locker miteinander verknüpft, aber sie sympathisieren desto wunderbarer mit entfernteren; und nur dann, wenn man imstande ist, eine lange Reihe zu übersehen und weder alles buchstäblich zu nehmen, noch auch mit mutwilligen Träumen die eigentliche Ordnung zu verwirren, bemerkt man die geheime Verkettung des Ehemaligen und Künftigen, und lernt die Geschichte aus Hoffnung und Erinnerung zusammenzusetzen. Indeß nur dem, welchem die ganze Vorzeit gegenwärtig ist, mag es gelingen, die einfache Regel der Geschichte zu entdecken. Wir kommen nur zu unvollständigen und beschwerlichen Formeln, und können froh seyn, nur für uns selbst eine brauchbare Vorschrift zu finden, die uns hinlängliche Aufschlüsse über unser eigenes kurzes Leben verschafft. (Novalis I, 1999: 304f.)

In einer Welt, in der Pandora aus ihrem Gefäß alle Übel auf die Erde hat fliegen lassen, ist dem Dichter nur eine spärliche Hoffnung übriggeblieben, wie dies auch Voltaire am Ende seines Gedichts über das Erdbeben von Lissabon zu verstehen gibt. Wie Gaby Pailer mit Bezug auf Christian Gottlieb Lieberkühns *Die Lissabonner, ein bürgerliches Trauerspiel in einem Aufzug* – ein 1757 erschienenes Dramolett, das das Vorbild des bürgerlichen Trauerspiels *à la* Lessing mit dem Lissabonner Katastrophenereignis verbindet – betont hat, wird „[d]as Erdbeben [. . .] als Gottesurteil gedeutet, verbunden mit der Hoffnung auf höhere ausgleichende Gerechtigkeit" (Pailer 2019: 556). Darüber hinaus wäre es dank des „Zauberstab[es] der Analogie" (Novalis II, 1999: 743) doch nach Novalis noch möglich, die „unvollständigen und beschwerlichen

Formeln“ (Novalis I, 1999: 305) der Geschichte zu entdecken und vor allem zu entziffern, wie er in *Die Christenheit oder Europa* schreibt:

> An die Geschichte verweise ich euch, forscht in ihrem belehrenden Zusammenhang, nach ähnlichen Zeitpunkten, und lernt den Zauberstab der Analogie gebrauchen.
> Frankreich verficht einen weltlichen Protestantismus. Sollten auch weltliche Jesuiten nun entstehn, und die Geschichte der letzten Jahrhunderte erneuert werden? Soll die Revolution die französische bleiben, wie die Reformation die Lutherische war? Soll der Protestantismus abermals widernatürlicherweise, als revolutionaire Regierung fixirt werden? Sollen Buchstaben Buchstaben Platz machen? Sucht ihr den Keim des Verderbens auch in der alten Einrichtung, dem alten Geiste? und glaubt euch auf eine bessere Einrichtung, einen bessern Geist zu verstehn? O! daß der Geist der Geister euch erfüllte, und ihr abließet von diesem thörichten Bestreben die Geschichte und die Menschheit zu modeln, und eure Richtung ihr zu geben. Ist sie nicht selbständig, nicht eigenmächtig, so gut wie unendlich liebenswerth und weissagend? Sie zu studiren, ihr nachzugehn, von ihr zu lernen, mit ihr gleichen Schritt zu halten, gläubig ihren Verheißungen und Winken zu folgen – daran denkt keiner. (Novalis II, 1999: 743 f.)

Es wird hier auf die Französische Revolution hingewiesen und auf deren katastrophale politische und religiöse Auswirkungen auf eine utopische Einheit Europas. Daher hat Friedrich Schlegel im berühmten *Athenäum*-Fragment Nr. 216 kurz vor Novalis in *Christenheit oder Europa* die Französische Revolution als einen Bruch bzw. als eine „Tendenz“ in der abendländischen Geschichte bezeichnet:

> Die Französische Revolution, Fichtes Wissenschaftslehre, und Goethes Meister sind die größten Tendenzen des Zeitalters. Wer an dieser Zusammenstellung Anstoß nimmt, wem keine Revolution wichtig scheinen kann, die nicht laut und materiell ist, der hat sich noch nicht auf den hohen weiten Standpunkt der Geschichte der Menschheit erhoben. Selbst in unseren dürftigen Kulturgeschichten, die meistens einer mit fortlaufendem Kommentar begleiteten Variantensammlung gleichen, wobei der klassische Text verloren ging, spielt manches kleine Buch, von dem die lärmende Menge zu seiner Zeit nicht viel Notiz nahm, eine größere Rolle, als alles, was diese trieb […]. (Schlegel 1967: 198)

Die Frühromantiker waren weder Jakobiner – nur Caroline Böhmer hatte unter ihnen die Revolution wirklich miterlebt – noch „Tarnkappen-Jakobiner“ (Brinkmann 1974: 178), gleichwohl feierten sie die Beseitigung des feudalabsolutistischen Ständestaates im historischen Zeitraum 1789 bis 1799 in Frankreich und erhofften sich die Auswirkung auf alle Bereiche der geistigen Kultur (vgl. Leiteritz 2001). Daher muss es nicht überraschen, dass die Ästhetisierung und die Moralisierung der Revolution grundlegende Themen ihrer Werke sind.

Obwohl die Frühromantiker die Revolution vorwiegend indirekt und über die damaligen Kommunikationsmedien erlebten, waren die Ereignisse des letzten Jahrzehnts des 18. Jahrhunderts so bedeutsam, dass sie „für die politische Macht der Worte sensibilisier[ten]“ und „gerade aus der Distanz [. . .] als erbitterter Kampf um Worte und Bedeutungen ‚lesbar‘ [wurden]“ (Schnyder 1999: 43), wie es Georg Forster in seinen *Schriften* damals beschrieb:

> Wie können Menschen gemeinschaftlich wirken, wo eine Babylonische Verwirrung der Sprachen herrscht! Unter den wichtigsten Abstraktionen, Gott, Seele, Unsterblichkeit, Tugend, Freyheit, Vernunft, Verstand, Wahrheit – verstehen die Menschen nicht einerley, und diese Verschiedenheit der Deutung, die sie den Worten geben, wirkt zurück auf ihre Handlungen. (Forster 1958: 358)

Während der Revolution wurden Worte, Neologismen und Neudefinitionen geprägt, die nicht nur die politische, sondern auch die philosophische und kulturelle Praxis beeinflussten. In diesem Zusammenhang ist der Begriff „Tugend“ musterhaft von Guglielmo Gabbiadini in seinem ausführlichen und faszinierenden Band *Tugend und Kraft: Zu einer Wechselbeziehung in Literatur, Moral und Geschichte der Deutschen Spätaufklärung* (Gabbiadini 2020) erforscht. Ich beschränke mich deswegen darauf zu sagen, dass die Revolution von Forster als herrschende „Babylonische Verwirrung der Sprachen“ im damaligen Europa mit Irritation und Faszination wahrgenommen wurde und dass die politische Relevanz der sprachlichen Kommunikation insbesondere von den Frühromantikern in Jena von höchstem Interesse war. Unter denen schrieb Novalis z. B. im Fragment Nr. 2 des *Blüthenstaubes*:

> Die Bezeichnung durch Töne und Striche ist eine bewundernswürdige Abstrakzion. Vier Buchstaben bezeichnen mir Gott; einige Striche eine Million Dinge. Wie leicht wird hier die Handhabung des Universums, wie anschaulich die Konzentrizität der Geisterwelt! Die Sprachlehre ist die Dynamik des Geisterreichs. Ein Kommandowort bewegt Armeen; das Wort Freyheit Nazionen. (Novalis II, 1999: 227)

Einen Bezug auf das Verhältnis zwischen „Wahrheit“ und “Revolution” stellt das Fragment Nr. 8 aus derselben Sammlung Friedrich von Hardenbergs her:

> Der Unterschied zwischen Wahn und Wahrheit liegt in der Differenz ihrer Lebensfunkzionen. Der Wahn lebt von der Wahrheit; die Wahrheit lebt ihr Leben in sich. Man vernichtet den Wahn, wie man Krankheiten vernichtet, und der Wahn ist also nichts, als logische Entzündung oder Verlöschung, Schwärmerey und Philisterey. Jene hinterläßt gewöhnlich einen scheinbaren Mangel an Denkkraft, der durch nichts zu heben ist, als eine abnehmende Reihe von

> Inzitamenten, Zwangsmitteln. Diese geht oft in eine trügliche Lebhaftigkeit über, deren gefährliche Revoluzionssymptome nur durch eine zunehmende Reihe gewaltsamer Mittel vertrieben werden können. Beyde Disposizionen können nur durch chronische, streng befolgte Kuren verändert werden. (Novalis II, 1999: 229)

Enthusiastisch äußerten sich auch August Wilhelm und Friedrich Schlegel gegenüber der Französischen Revolution sowohl im *Athenäum* als auch in anderen Schriften, die beweisen, dass die Brüder am Wunder und an „der Kraft der Worte“ (Herder 1993: 194) des Jahrzehntes 1789–1799 besonders interessiert waren. Die Revolution sollte deswegen nicht nur „getan“, sondern auch „gesagt“ werden – und das eröffnet eben jenseits der These von der Ästhetisierung und Moralisierung der Revolution noch eine weitere Dimension der frühromantischen Revolutionsrezeption, die mit dem damaligen Naturkatastrophendiskurs in Verbindung steht. Friedrich Schlegel hat in seinen frühen Texten diesen Zusammenhang im Rahmen einer Reflexion über das Dreieck Politik, Sprache und Naturkatastrophen entwickelt. Wie Michael Gamper betont hat, habe Friedrich Schlegel 1798 im *Athenäum*-Fragment Nr. 424 die „wohl prägnanteste Formulierung für den Zusammenhang von Revolution“ (Gamper 2008: 526) und Naturkatastrophe geliefert:

> Man kann die Französische Revolution als das größte und merkwürdigste Phänomen der Staatengeschichte betrachten, als ein fast universelles Erdbeben, als eine unermessliche Überschwemmung in der politischen Welt; oder als Urbild der Revolutionen, als die Revolution schlechthin. (Schlegel 1967: 247)

In diesem *Athenäum*-Fragment wird die Beziehung zwischen Erdbeben und Revolution im Bild der „Überschwemmung“ metaphorisch behandelt, indem die Flutwelle von Lissabon und die Bezeichnung der Menschenmassen als „Strom“ in der Revolutionsberichterstattung zusammentreffen. Nach 1755 verbreiteten sich Nachrichten darüber, wie das „Erdbeben“ Sekundärereignisse hervorgebracht habe, „so z. B. eine überaus zerstörerische Flutwelle, welche die an den Fluss geflüchteten Einwohner mitriss, und eben die Menschenmengen, die außergewöhnliche und bedrohliche soziale Kräfte entfalteten. Schlegel verwendet das Motiv der ‚Menschenmenge‘ nun für die Revolution, also den Umsturz und die Neuordnung des Politischen, und bezeichnet die Wirkung auf die ‚politische Welt‘ als ‚Überschwemmung‘ [. . .].“ (Gamper 2008: 526)

Es handelt sich hier um eine Metaphorik, wie sie Goethe mit seinem „Märchen“ am Ende der *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (1795) auch entwickelte, um indirekt auf die Folgen und die Bedeutung der Französischen Revolution für die etablierte Ordnung Europas Bezug zu nehmen.

Gleich am Anfang des „Märchens“ befindet sich eine Beschreibung, in der diese Metaphorik sofort greifbar wird:

> An dem großen Flusse, der eben von einem starken Regen geschwollen und übergetreten war, lag in seiner kleinen Hütte, müde von der Anstrengung des Tages, der alte Fährmann und schlief. Mitten in der Nacht weckten ihn einige laute Stimmen; er hörte, daß Reisende übergesetzt sein wollten. (Goethe 1981: 209)

Es handelt sich hierbei um ein allegorisches Bild: Der „große Fluß“ steht für die Weltgeschichte, der „starke Regen“ und „der alte Fährmann“ symbolisieren jeweils die Revolution und den Vertreter einer neuen politischen und sozialen Ordnung, vielleicht Napoleon (vgl. Grappin 1990: 71), während die „Reisenden, die übergesetzt sein wollten“ die Europäischen Staaten auf der Suche nach einem neuen Gleichgewicht repräsentieren.

Diese Hermeneutik bestätigt, dass Begriffe wie „Überschwemmung,“ „Flutwelle,“ „Flüsse“ und „Flüssigkeit“ im Allgemeinen gegen Ende des 18. Jahrhunderts im Bild des alles fortreißenden Wassers zu einem Effekt geworden waren, der unausweichlich auf natürliche wie gesellschaftliche Katastrophen folgte. Das belegt auch das Werk Friedrich von Hardenbergs und insbesondere sein von dieser Metaphorik beeinflusstes „Klingsohr-Märchen“. Ähnlich wie Goethes „Märchen“ schildert es eine Welt, die in getrennte Reiche aufgeteilt ist und die vereint und in Harmonie gebracht werden muss, um in ein neues goldenes Zeitalter des Friedens, der Schönheit und der ewigen Jugend eintreten zu können (vgl. Lokke 2005: 143).

Bereits in seinen *Naturphilosophischen Schriften* wird der „Flüssigkeit“ – und insbesondere der in Samuel Thomas Sömmerings Schrift *Über das Organ der Seele* definierten „animierten Flüssigkeit“ (vgl. Burwick 2012: 113) – eine wichtige Bedeutung bei der Wahrnehmung der Natur zugeschrieben, die im Rahmen des Katastrophendiskurses verstanden werden kann. Es geht hier um eine Natur, die zur selben Zeit voller Geheimnisse ist – wie es emblematisch *Die Lehrlinge zu Sais* bekannt geben (vgl. Mor 1999) – und der sich laut Novalis nur durch Zauber, Phantasie und Einbildungskraft angenähert werden kann, denn, so wird in Nr. 13 des *Blütenstaubs* behauptet:

> Die Natur ist Feindin ewiger Besitzungen. Sie zerstört nach festen Gesetzen alle Zeichen des Eigentums, vertilgt alle Merkmale der Formation. Allen Geschlechtern gehört die Erde; jeder hat Anspruch auf alles. Die Frühern dürfen diesem Primogeniturzufalle keinen Vorzug verdanken. (Novalis II, 1999: 230)

Wie die Natur „nach festen Gesetzen alle Zeichen des Eigentums zerstört“ (Novalis II, 1999: 230) und wie Einbildungskraft und Phantasie beim Entziffern der Natur hilfreich sein können, hat Novalis in seinem *Heinrich von*

Ofterdingen beschrieben, in dem er die Beziehungen zwischen Französischer Revolution und Naturereignissen bzw. Naturkatastrophen rhetorisch aufdeckt. Mit anderen Worten scheint bei Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* und insbesondere bei dem so genannten „Klingsohr-Märchen" eine Rhetorik der Revolution auf, die sich auf den Katastrophendiskurs beruft, so dass sich der Lauf der Geschichte und das zerstörerische Wirken der Natur auf die Erde integrieren und synkretisieren. Diese synkretische Haltung gegenüber Natur und Geschichte beweist, dass sich die Frühromantiker – wie Friedrich Schlegel einmal schrieb – für „Jacobiner der Poesie" (vgl. Schnyder 1999: 43) hielten und nach denen – wie es im *Allgemeinen Brouillon* von Novalis zu lesen ist – „Der *Pöet* die Natur besser, wie der wissenschaftliche Kopf [versteht]" (Novalis II, 1999: 710), der sich mit der Natur und der Geschichte durch die Vernunft auseinandersetzt (vgl. Calzoni 2010). Wie Novalis in seinen *Paralipomena zum Heinrich von Ofterdingen* schrieb, wird deswegen das „Klingsohr-Märchen" zu einer „Poesie der Wissenschaften" (Novalis II, 1999: 343), in der ein Krieg dargestellt wird, der nicht mit Menschen und Religionen, sondern mit dem metaphysischen Krieg schlechthin zwischen Chaos und Kosmos zu tun hat. Diese metaphysische Auseinandersetzung findet am Ende des Märchens eine Metaphorisierung in der „steinerne[n] Platte mit schwarzen und weißen Feldern" (Novalis I, 1999: 363), die der gekrönte Eros zusammen mit „eine[r] Menge Figuren von Alabaster und schwarzem Marmor" (ebd.: 363) geschenkt bekommt. Perseus, der dieses symbolische Geschenk mitbringt, sagt darüber: „Hier [. . .] sind die Reste deiner Feinde" (ebd.: 363). Doch ist Sophia im „Märchen" die erste Romanfigur, die als Personifizierung des Wissens im Roman wirkt und die das Geschenk als „ein Schachspiel" (ebd.: 363) bezeichnet, als sie behauptet: „[A]ller Krieg ist auf diese Platte und in diese Figuren gebannt. Es ist ein Denkmal der alten trüben Zeit" (Novalis I, 1999: 363).

Die Metaphorik des Schachspiels im „Klingsohr-Märchen" ist bereits ausführlich und überzeugend erforscht worden (vgl. Rossi 2015). Was hier an dieser Metaphorik besonders interessiert, ist die Rhetorik des Kriegs – zum Teil der Französischen Revolution – und der Naturgeschichte der Zerstörung, die am Ende des Märchens ins Bild der „steinerne[n] Platte" einmündet. Mit der Metapher des „Schachspiels" gibt uns Novalis zu verstehen, dass spielen und sich bekriegen etwas gemeinsam haben und dass dabei spinnen – auch mit dem Faden der Phantasie – helfen kann. Spinnen ist nicht zufällig die wichtigste Tätigkeit der kleinen Fabel in der Unterwelt, d. h. in einem der drei Reiche, in das das „Klingsohr-Märchen" uns Einblicke gewährt: der Astralwelt, der Menschenwelt und der Unterwelt, die am Ende des Märchens allesamt miteinander verwoben sind. Die Rolle der jungen Fabel, die das poetische Prinzip des Märchens verkörpert, besteht darin, die Handlung und Beziehungen zu weben, die nicht nur die verschiedenen Charaktere des Werkes, sondern auch die sie repräsentierenden symbolischen Welten mit einbeziehen.

Auf der ersten dieser symbolischen Ebenen wird im Märchen Arcturs Astralreich beschrieben. Es ist in Eis erstarrt und um Arcturs Astralreich zu entfrieren, d. h. seine ursprüngliche Harmonie zurückzugewinnen, reist Ginnistan mit Eros zum Mond, ihrem Vater, und verführt ihn in Gestalt seiner Mutter. Hier werden die zwei vom Mond in einer phantasmagorischen Welt willkommen geheißen, deren Beschreibung die Rhetorik der Liebe, des Krieges, der Revolution und der Natur und der Naturkatastrophe verbindet.

Im folgenden Zitat beziehen sich Namen, Wörter und Begriffe auf diese dreifache Rhetorik, z. B. „Eros", „zärtliche Umarmungen" und „Sie weinten sanfte Thränen in ihren Umarmungen" gehören zur Semantik der Liebe, während Sätze wie „Ein gewaltiger Ruf dröhnte durch die uralte Burg" an Krieg und Revolution erinnern. Doch ist die naturbezogene Metaphorik, die durch die im Zitat kursivierten Wörter und Ausdrücke auftritt, besonders interessant, weil sie sich auf die Symbolik der „Flüssigkeit", also auf die Sprache der Revolution, und gleichzeitig auch auf die Beschreibungen und Verdichtungen des Erdbebens von Lissabon beruft:

> Eros stand gerührt bey den zärtlichen Umarmungen. Endlich sammelte sich der alte erschütterte Mann, und bewillkommte seinen Gast. Er ergriff sein großes Horn und stieß mit voller Macht hinein. Ein gewaltiger Ruf dröhnte durch die uralte Burg. Die spitzen Thürme mit ihren glänzenden Knöpfen und die tiefen schwarzen Dächer schwankten. Die Burg stand still, denn *sie war auf das Gebirge jenseits des Meers gekommen*. Von allen Seiten strömten seine Diener herzu, deren seltsame Gestalten und Trachten Ginnistan unendlich ergötzten, und den tapfern Eros nicht erschreckten. Erstere grüßte ihre alten Bekannten, und alle erschienen vor ihr mit neuer Stärke und in der ganzen Herrlichkeit ihrer Naturen. *Der ungestüme Geist der Flut folgte der sanften Ebbe. Die alten Orkane legten sich an die klopfende Brust der heißen leidenschaftlichen Erdbeben*. Die *zärtlichen Regenschauer* sahen sich nach dem *bunten Bogen* um, der von der *Sonne*, die ihn mehr anzieht, entfernt, bleich da stand. *Der rauhe Donner* schalt über die *Thorheiten der Blitze*, hinter den *unzähligen Wolken* hervor, die mit tausend Reizen dastanden und die feurigen Jünglinge lockten. Die beyden lieblichen Schwestern, Morgen und Abend, freuten sich vorzüglich über die beyden Ankömmlinge. Sie weinten sanfte Thränen in ihren Umarmungen. Unbeschreiblich war der Anblick dieses wunderlichen Hofstaats. Der alte König konnte sich an seiner Tochter nicht satt sehen. Sie fühlte sich zehnfach glücklich in ihrer väterlichen Burg, und ward nicht müde die bekannten Wunder und Seltenheiten zu beschauen. (Novalis I, 1999: 347, Kursivierungen R.C.)

Besonders bedeutsam mit Bezug auf diese „synkretische" Sprache von Novalis ist aber auch die Beschreibung der „Schatzkammer" dieses Reiches, die „ein großer Garten" war und „dessen Mannichfaltigkeit und Reichthum alle Beschreibung übertraf" (ebd.: 347). In dieser Schatzkammer ist u. a. das folgende „Bild" der wirkenden Naturkatastrophe zu sehen:

> Hier sah man einen Schiffbruch im Hintergrunde, und vorne ein ländliches fröliches Mahl von Landleuten; dort den schrecklich schönen Ausbruch eines Vulkans, die Verwüstungen des Erdbebens, und im Vordergrunde ein liebendes Paar unter schattenden Bäumen in den süßesten Liebkosungen. Abwärts eine fürchterliche Schlacht, und unter ihr ein Theater voll der lächerlichsten Masken. Nach einer andern Seite im Vordergrunde einen jugendlichen Leichnam auf der Baare, die ein trostloser Geliebter festhielt, und die weinenden Eltern daneben; im Hintergrunde eine liebliche Mutter mit dem Kinde an der Brust und Engel sitzend zu ihren Füßen, und aus den Zweigen über ihrem Haupte herunterblickend. Die Szenen verwandelten sich unaufhörlich, und flossen endlich in eine große geheimnißvolle Vorstellung zusammen. (Novalis I, 1999: 347–348)

Diese „geheimnißvolle Vorstellung" ist die berühmte und vielbedeutende „blaue Blume" (Novalis I, 1999: 240), die die Bilder der Zerstörung, des Krieges und der Revolution im „Klingsohr-Märchen" nicht nur miteinander in Verbindung bringt, sondern sie auch und vor allem in Poesie auflöst. Dank der „blauen Blume", die für die Liebe und für die progressive und universelle romantische Poesie im Roman steht, ist es daher Novalis gelungen, die Gegensätze der Natur als miteinander verbunden in Erscheinung treten zu lassen. Diese Blume gehört selbst zur Natur, und unter ihrer Leitung können Krieg und Zerstörung, sowie deren Rhetorik, in poetische Harmonie verklärt werden. Es geht hier darüber hinaus um eine Allegorie, die „einen Zeitverlust, der einen Palimpsest von Erinnerungen, historischem Trauma und poetischen Träumen simuliert", verhüllt (Seyhan 1999: 164), und die alle durch Fabel geschilderten Welten miteinbezieht. Aus der Welt der himmlischen Aristokratie (Arcturs Astralreich) steigt man so ziemlich abrupt in die beschränkte Welt der kleinen Familie des Eros und der Fabel hinab. Hier setzt sich Fabel einem Schreiber gegenüber, der die kalte und berechnende Vernunft verkörpert. In der Mitte steht Sophia, Schutzgottheit und zugleich Priesterin der Weisheit, die die kleine Fabel bevorzugt, mit der sie eine tiefe Beziehung verbindet. Die Funktion der Fabel-Figur ist es, die verschiedenen Realitätsebenen miteinander zu verbinden, daher spielt sie eine Rolle, die mit der des Gottes Hermes in der antiken Mythologie vergleichbar ist. Sie ist es, die die Zwischenwelt der Menschen mit der Unterwelt und mit der Astralwelt verbindet und mit der Sphinx und den Parzen Schritt hält; sie ist es, die ihren Bruder Eros mit dem Klang seiner Leier besänftigt; es ist immer noch sie, die ihren Vater durch eine galvanische Kette erweckt, die die Verbrennungsrückstände ihrer Mutter sammelt und durch sie sowie mit Hilfe von Zink, Turmalin und Gold die elektrische Reaktion auslöst, die das alte Atlantis erwecken kann, wobei sie dazu beiträgt, das Vermögen der Welt zu erhöhen; schließlich ist es wiederum sie, die durch eine weitere galvanische Kette das magnetische Feld auflöst, das die schöne Freya gefangen hält, und somit Eros erlaubt, sie durch seinen Kuss aufzuwecken. Diese sozusagen „merkuriale" Funktion von

Fabel bestätigt, dass sie als Vermittlerin zwischen den verschiedenen Welten fungiert, die schwierigsten Dialoge führt und die wichtigsten Beziehungen herstellt. Wohin sie auch geht und was sie tut, Fabel begegnet einer mobilen und sich ständig verändernden Welt, deren Elemente vielfach variiert und stets neu zusammengesetzt werden.

Am Ende des Märchens heiratet deshalb Arctur Sophie, der Vater Ginnistan und Eros die erwachte Freya, und diese zusammen beherrschen das nun anbrechende goldene Zeitalter:

> Die alten Zeiten kehren zurück. In kurzer Zeit bist du wieder unter alten Bekannten. Ich will dir fröliche Tage spinnen, und an einem Gehülfen soll es auch nicht fehlen, damit du zuweilen an unsern Freuden Theil nehmen, und im Arm einer Freundinn Jugend und Stärke einathmen kannst. Wo sind unsere alten Gastfreundinnen, die Hesperiden? – An Sophiens Seite. Bald wird ihr Garten wieder blühen, und die goldne Frucht duften. Sie gehen umher und sammeln die schmachtenden Pflanzen. (Novalis I, 1999: 359)

Der Schluss des Märchens bestätigt daher, was am Anfang dieses Beitrags betont wurde, und zwar, dass Naturkatastrophen und soziale Katastrophen, das „erhabene Chaos der vollen Natur“ (Schlegel 1996: 25) bei Novalis und den Frühromantikern keine bloße Unordnung waren, sondern geordnete Unendlichkeit, ein „schönstes Chaos von erhabenen Harmonien“ (Schlegel 1996: 10) und eine Geschichte, die der romantische Dichter aus Hoffnung und Erinnerung und dank des „Zauberstab[es] der Analogie“ (Novalis II, 1999: 743) zusammensetzen kann.

Literatur

Agazzi, Elena: Von der Rede des Toten Christus bis zu den Nachtwachen von Bonaventura. Apokalyptische Visionen und Skepsis vor dem Weltzerfall in der Literatur. In: Lauer, Gerhard / Unger, Thorsten (Hg.): Das Erdbeben von Lissabon und der Katastrophendiskurs im 18. Jahrhundert. Göttingen: Wallstein Verlag, 2008, S. 406–421.

Burwick, Frederick: The Damnation of Newton: Goethe’s Color Theory and Romantic Perception. München: Fink, 2012.

Brinkmann, Richard: Deutsche Frühromantik und Französische Revolution. In Brinkmann, Richard (Hg.): Deutsche Literatur und Französische Revolution. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1974, S. 172–191.

Calzoni, Raul: A Never Written Treatise. Notes on Novalis’ Representations of Light. In: Agazzi, Elena / Giannetto, Enrico / Franco, Giudice (Hg.): Representing Light across Arts and Sciences: Theories and Practices. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht unipress, 2010, S. 87–101.

Flickenschild, Ursula: Novalis’ Begegnung mit Fichte und Hemsterhuis. Berltsum: Van Sluis, 2010.

Forster, Johann Georg Adam: Sämtliche Schriften, Tagebücher, Briefe. Bd. VIII. Hg. von der Akademie der Wissenschaften der DDR. Berlin: Akademie Akademie Verlag, 1958.

Gabbiadini, Guglielmo: Tugend und Kraft: Zu einer Wechselbeziehung in Literatur, Moral und Geschichte der deutschen Spätaufklärung. Berlin / Boston: Walter de Gruyter, 2020.

Gamper, Michael: Menschenmasse und Erdbeben. Natur- und Bevölkerungskatastrophen im 18. Jahrhundert und bei Kleist. In: Lauer, Gerhard / Unger, Thorsten (Hg.): Das Erdbeben von Lissabon und der Katastrophendiskurs im 18. Jahrhundert. Göttingen: Wallstein Verlag, 2008, S. 520–535.

Goethe, Johann Wolfgang von: Das Märchen. In: Goethes Werke. Hg. von Erich Truntz u. a. Hamburger Ausgabe. Bd. VI Romane und Novellen I. Die Leiden des jungen Werther – Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter – Die Wahlverwandtschaften. München: C. H. Beck, 1981, S. 209–241.

Grappin, Pierre: Goethe und Napoleon. In: Goethe Jahrbuch 107 (1990), S. 71–80.

Grob, Thomas / Nicolosi, Riccardo: Russland zwischen Chaos und Kosmos. Die Überschwemmung, der Petersburger Stadtmythos und A. S. Puškins Verspoem „Der eherne Reiter“. In: Groh, Dieter / Kempe, Michael / Mauelshagen, Franz (Hg.): Naturkatastrophen. Beiträge zu ihrer Deutung, Wahrnehmung und Darstellung in Text und Bild von der Antike bis ins 20. Jahrhundert. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2003, S. 367–394.

Herder, Johann Gottfried: Erstes Wäldchen. In: Grimm, Gunter E. (Hg.): Werke in zehn Bänden. Bd. II: Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767–1781. Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1993.

Leiteritz, Christiane: Die Französische Revolution im Spiegel der Literatur. In: Glaser, Horst Albert / György, Mihály Vajda (Hg.): Die Wende von der Aufklärung zur Romantik 1760–1820. Epoche im Überblick. Amsterdam / Philadelphia: Rodopi, 2001, S. 53–75.

Lokke, Kari: The Romantic Fairy Tale. In: Ferber, Michael (Hg.): A Companion to European Romanticism. Oxford: Blackwell, 2005, S. 138–156.

Mor, Lucia: „Das Land der Wunder, der Geheimnisse und der Fabel“. Studi sulla ricezione dell’antico Egitto nella letteratura tedesca del Settecento. Modena: Il fiorino, 1999.

Novalis: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. 3 Bde. Hg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel, Darmstadt: WBG, 1999.

Pailer, Gaby: Seismische Erschütterungen und *Female Empowerment*: Erdbeben-Narrative und Gender vom 18. zum frühen 20. Jahrhundert. In: Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge 29.3 (2019), S. 553–572.

Rossi, Francesco: „Musik des unendlichen Spielwerks“. Poetologia e figurazioni del gioco nel Märchen di Klingsohr. In: Studi Germanici 6 (2015), S. 283–301.

Schlegel, Friedrich: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Bd. II: Charakteristiken und Kritiken I. 1796–1801. Hg. von Hans Eichner. München / Paderborn / Wien: Ferdinand Schöningh, 1967.

Schlegel, Friedrich: Literarische Notizen 1797–1801. Hg. von H. Eichner, Frankfurt/Main / Berlin / Wien: Ullstein, 1980.

Schlegel, Friedrich: Lucinde. Ein Roman. Stuttgart: Reclam, 1996.

Schnyder, Peter: Politik und Sprache in der Frühromantik. Zu Friedrich Schlegels Rezeption der Französischen Revolution. In: Athenäum: Jahrbuch für Romantik 7 (1999), S. 39–65.

Seyhan, Azade: Allegorie der Allegorie. Romantische Allegorese als kulturelle Erinnerung. In: Helfer, Martha B. (Hg.): Rereading Romanticism. Amsterdam: Rodopi, 1999, S. 151–167.

Sposito, Frank Andreas: A Political Theory of Romanticism. Aesthetic Criticism and Common Sense in Counter-Enlightenment Thought. PhD-Dissertation, San Diego: University of California, 1995.

Emblematische Katastrophen? Natur-Bilder der Zerstörung in Schillers *Braut von Messina*

Guglielmo Gabbiadini (Bologna)

Abstract: Der vorliegende Aufsatz untersucht den Katastrophenbegriff, wie er von Friedrich Schiller während der Arbeit an seiner späten Tragödie *Die Braut von Messina* verstanden und gehandhabt wurde. Dabei sollen zunächst die theatertheoretischen Traditionen und Transformationen des Katastrophenbegriffs von der Antike bis zur Moderne kurz nachgezeichnet werden. Anschließend werden die existenziellen Bedeutungen der Katastrophe innerhalb des Stücks hervorgehoben, unter besonderer Berücksichtigung der damit verbundenen bildlichen Motive und mit Fokus auf intertextuelle und emblematische Anspielungen.

Keywords: Friedrich Schiller, *Die Braut von Messina*, Katastrophe, Dramentheorie, Bildlichkeit, Emblematik, Intertextualität

In festlicher Gesellschaft liest Friedrich Schiller am 4. Februar 1803 aus dem Manuskript der *Braut von Messina oder Die feindlichen Brüder* beim Herzog von Meiningen in Weimar vor (vgl. Alt 2000: 530). Unmittelbar vor der Zusammenkunft in kleiner Runde sendet er einen Brief an Goethe, in dem er verlautbart, was ihm unter den Nägeln brennt: „Mein Stück ist fertig. [. . .] Ich habe mich in der Catastrophe viel kürzer gefaßt, als ich erst wollte, überwiegender Gründe wegen“ (NA 10: 304).[1] Die „Catastrophe“ stellt dabei die dramaturgische Angelegenheit dar, die Schiller mit herzpochendem Mitteilungsbedürfnis in den Vordergrund der Aufmerksamkeit rückt. Was bedeutet hier das Wort „Catastrophe“? Wie verhält sich Schillers Wortwahl zum heutigen Verständnis des Terminus? Durch welche Bilder und Bildtraditionen artikuliert sich die „Catastrophe“ in der *Braut von Messina*? Ausgehend von diesen Fragen gliedert sich der vorliegende Beitrag in drei Teile, die jeweils einige fundierte – wenngleich nur vorläufige – Antworten darauf vorschlagen möchten.

1. Nimmt man den Standpunkt des sachkundigen Dramaturgen ein, so wird man in erster Linie der vornehmlich theaterpraktischen Bedeutung von „Catastrophe“ vollends gewahr werden. Im zitierten Brief bezieht sich Schiller auf den *poetologischen* Katastrophenbegriff: Er verwendet das Wort in einem

1 Schillers Texte werden fortan mit der Sigle „NA“ nach der folgenden Ausgabe zitiert: *Schillers Werke. Nationalausgabe*, begründet von Julius Petersen. Weimar: H. Böhlaus Nachfolger, 1943–2021.

dramentheoretischen Sinn, der den letzten Teil eines Dramas bezeichnet. Damit schreibt sich Schiller in eine jahrtausendealte Tradition ein (vgl. Briese / Günther 2009: 167–172), die im langen 18. Jahrhundert offensichtlich noch lebendig war. Die theatertechnische Bedeutung von Katastrophe stand ziemlich fest. In Johann Christoph Gottscheds *Handlexicon* von 1760 heißt es diesbezüglich: „Catastrophe, ist ein Theil eines Lust- oder Trauerspiels, worinnen die Dinge, so auf ihre höchste Verwirrung und Heftigkeit gekommen, sich wieder umkehren, und zu ihrem meist unvermutheten Ausgange legen" (Gottsched 1760: 350). Die Vorstellung einer ausschlaggebenden „Umkehrung" der dramatischen Verhältnisse – im positiven oder negativen Sinn, entsprechend der Etymologie von altgr. *katastrophé* – ist das erste Merkmal, das es festzuhalten gilt. Das zweite ist das „Sich-Legen" der Verwirrung und der Heftigkeit, d. h. die Ruhe, die auf letztere folgt und sich als Endzustand, ja als „Ausgang" der dramatischen Handlung erweist.

In Johann Georg Sulzers *Allgemeine[r] Theorie der Schönen Künste* von 1771 wird die „Catastrophe [. . .] nach einem griechischen Worte" als die „Auflösung der dramatischen Verwicklung" definiert, und damit gemeint sei insbesondere die „Hauptauflösung, wodurch das ganze Stük sein End erreicht" (Sulzer 1771: 86). Dieses Ende kann ein geglücktes oder aber ein tragisches sein, jedenfalls ist hier das Wort „Catastrophe" ein Synonym für altgr. *lúsis*, wortwörtlich die „Lösung", die „Auflösung" des dramatischen Knotens. In Erinnerung gerufen wird dabei auch die bereits von Gottsched hervorgehobene Auffassung von „Catastrophe" als Umkehrung der aufwühlenden Geschehnisse zu einem unerwarteten Zustand der Ruhe.

Sulzer präzisiert jedoch die spätestens neuzeitliche Herkunft dieser Bezeichnung und verweist insbesondere auf die *Poetices libri septem* von Julius Caesar Scaliger (vgl. ebd.: 86). Scaligers Hauptquellen waren zwei spätantike Kommentare zu Terenz vom byzantinischen Grammatiker Evanthius und von Ælius Donatus (4. Jh.). In *De Fabvla* geht Evanthius von der Existenz von vier Teilen aus: *prologus, protasis, epitasis, catastrophé*; letztere sei eine Umkehrung der Handlung zu einem erfreulichen Ende, nachdem allen die Erkenntnis der Geschehnisse einsichtig wurde: „conversio rerum ad iucundos exitus patefacta cunctis cognitione gestorum" (Evanthius 1979: 148). Auch Donatus verstand altgr. *katastrophé* als Zustand der Stille bzw. der beruhigenden Versöhnung (vgl. Briese/Günther 2009: 162), aber er fügte dem Bild eine pejorative Nuance hinzu, die im Hinblick auf Schiller[2] wichtig ist: Die Katastrophe ist, so Donatus, „paene tragica", beinahe tragisch. Infolge der Katastrophe gelange man jählings zu einem Zustand von Ruhe und Stille („repente ex

2 Die fachterminologische Bedeutung von Katastrophe ist bereits in den *Räubern* zweimal belegt (NA 3: 18 u. 68). Zu Handlungsaufbau und Notwendigkeitsprinzip in Schillers Dramen vgl. Linder 1989: 62–92.

his turbis in tranquillum pervenitur“). Der Tod als Höhe- und Fluchtpunkt der Katastrophe erscheint in dieser Hinsicht als die Stille (*tranquillum*) schlechthin, die nach einer allgemeinen „Verwirrung“ entsteht.

Für eine solche „Verwirrung“ wird in der *Braut von Messina* reichlich gesorgt. Die beiden Brüder Don Manuel und Don Cesar werden nach langem Streit durch ihre Mutter Isabella, Fürstin von Messina, miteinander versöhnt. Sie will ihnen ihre bis dahin verborgen gehaltene Schwester Beatrice zuführen, die auf Befehl des verstorbenen Vaters als Kind hätte getötet werden sollen, von der Mutter aber insgeheim einem Kloster am Fuße des Ätna zur Pflege übergeben worden war. Zwei scheinbar widersprüchliche Deutungen eines Traumes hatten in Beatrice zum einen die Ursache zum Untergang des ganzen Geschlechtes, zum anderen den Auslöser zur Wiedervereinigung der beiden entzweiten Brüder sehen wollen. Es stellt sich nun heraus – das ist der Höhepunkt der „Verwirrung“ –, dass die erwählte Braut, die Don Manuel seiner Mutter vorstellen will, wie diese bereits weiß, seine leibliche Schwester ist. Don Cesar, der die schöne junge Frau beim Begräbnis des Vaters sah, dem sie heimlich als Zuschauerin beigewohnt hat, liebt sie ebenfalls. Er tötet seinen Bruder Manuel, als er Beatrice in seinen Armen findet, und dies markiert den Beginn der Katastrophe. Der Mutter gelingt es so wenig wie der Schwester, Don Cesar vom Selbstmord, mit dem er seine Tat sühnen will, zurückzuhalten.

Wenn Schiller in dem eingangs zitierten Brief an Goethe von einer „Catastrophe“ spricht, die er „kürzer gefaßt“ hat, meint er den zunächst länger geplanten Schlussakt, reduziert auf die drei letzten Auftritte, die circa ein Zwölftel des Gesamtumfangs ausmachen. Nach den Ereignissen an der Totenbahre Don Manuels kommt es zum gerafften Freitod Don Cesars, mithin zur Katastrophe. Schiller lässt die Figuren darauf hinweisen, dass es sich dabei um den Ausgang ihrer Lebensgeschichte und zugleich um den Untergang ihrer politischen Herrschaft handelt. Die Katastrophe wird nicht nur erlebt, sondern als Kategorie mitreflektiert: „Worauf hab ich gehofft, wovor gezittert, / Wenn dieß der Ausgang ist? [. . .]“ (NA 10: 107; V. 2329 f.) fragt sich Isabella. „Der Ausgang wird die Wahrhaftigen loben!“, fügt der erste Chor hinzu (NA 10: 108; V. 2379) und zu Isabella ruft Don Cesar schließlich aus:

> Schilt nicht den Ausgang Mutter! Es erfüllt
> Sich alles was versprochen ward. Wir zogen ein
> Mit Friedenshofnungen in diese Thore,
> Und friedlich werden wir zusammen ruhn,
> Versöhnt auf ewig in dem Hauß des Todes.
>
> (NA 10: 122; V. 2749–2753)

Im katastrophischen „Ausgang“, verstanden als veritabler *exitus tragœdiae*, erscheint das Haus des Todes als einzig möglicher Ort einer traurigen

Versöhnung. Das Zusammenruhen der feindlichen Brüder hat jedoch nichts Tröstendes für die Lebenden, sondern nimmt geradezu makabre Züge an. Don Cesar glaubt irrtümlich, dass seine Tat den Geschehnissen eine Wendung ins Positive geben kann: „Den alten Fluch des Hauses lös' ich sterbend auf, / Der freie Tod nur bricht die Kette des Geschicks." (NA 10: 118, V. 2640 f.)

Sein Freitod ratifiziert, wie der Chor weiß, nicht die Auflösung des alten großväterlichen Fluches, sondern geradezu dessen Vollendung:

> Wie die Seher verkündet, so ist es gekommen,
> Denn noch niemand entfloh dem verhängten Geschick.
> Und wer sich vermißt, es klüglich zu wenden,
> Der muß es selber erbauend vollenden.
>
> (NA 10: 113; V. 2486–2489)

Die Hauptschuld besteht also darin, das Schicksal „wenden", d. h. seine *conversio* aus vermeintlicher Klugheit herbeiführen zu wollen (Pinna 2003: 224–233). Hierin verdichtet sich die anthropologisch pessimistische Botschaft, die das Ende des Stücks ganz im Stil erhabener Diktion verkündet. Mit einem rhetorischen Aufwand, der in Verbindung mit dem barocken Klassizismus steht (vgl. Rehm 1941; Schings 1983; Nebrig 2007: 298–340), stellt die Katastrophe in der *Braut von Messina* die absolute Hilflosigkeit der Figuren gänzlich zur Schau und damit den Scheincharakter ihrer individuellen Autonomie. Mit den prägnanten Worten Hermann J. Weigands: „we can think of these people only as so many rats in a maze, persisting in [. . .] exploring the cul-de-sac in which they are trapped" (1966: 156). „Durch seinen lyrischen Schwung", hielt Schiller selbst fest, erzielte der Text eine sanfte „Rührung" beim Publikum, während die Schwärze der Katastrophe die „Furcht" und den „Schrecken" in ihrer „ganzen Kraft" spüren ließ (NA 10: 305). Ob diese Beschwörung des Erhabenen zur moralischen Abhärtung oder aber zum sadistisch gefärbten Genuss der Betrachter beitrug, gehört zu den Ambivalenzen der tragischen Kunst Schillers (vgl. Baioni 1989; Panizzo 2019: 29–50).

2. Wie finster eine Welt im Zeichen der Katastrophe sein kann, das zeigt die *Braut von Messina* allenthalben. Die Katastrophe behält dabei nicht nur den Status eines poetologischen Terminus, sondern signalisiert eine dezidiert tragische Auffassung des Lebens, die altgriechische Wurzeln hat und heute die Grundbedeutung des Wortes selbst ausmacht. Mit Davide Susanetti, der den *Catastrofi politiche* im antiken Theater, besonders des Sophokles, eine Monographie gewidmet hat, könnte man auch in Bezug auf die *Braut von Messina* sagen:

> Das Haus ist zertrümmert. Die zerstörte Stadt droht zu einer unbewohnbaren Wüste zu werden. Es ist die Katastrophe, die jedes Projekt und jeden Anspruch

> auf Ordnung zunichtemacht. Katastrophe als Verwüstung von Sprache und Erinnerung, als Auflösung von Verantwortung, als Unmöglichkeit des Zusammenlebens in einem gemeinsamen Raum und Horizont. Aber gleichzeitig die Unmöglichkeit, eine Stadt zu verlassen, die ein klaustrophobisches Gefängnis und eine unheilbare Krankheit geworden ist [. . .]. (Susanetti 2011: 9–10; Übers. G.G.)

In seinem Drama unternimmt Schiller den gezielten Versuch, antikes Theater zu aktualisieren (vgl. Adam 2008). In einem Brief an Wilhelm von Humboldt vom 17. Februar 1803, also kurz vor der Drucklegung der *Braut* verfasst, räumt Schiller die Bedeutung von Aischylos und weiterer antiker Vorlagen für sein Schaffen ein. Insbesondere verweist er dabei auf Friedrich Leopold zu Stolbergs Übersetzung des Aischylos (NA 10: 306). In der Sprache der antiken Tragiker war *katastrophé* kein poetologischer Terminus, sondern sie bezeichnete vielmehr einen leidvollen Umsturz (vgl. Aischylos 1802: 265) im Leben eines Individuums oder einer Gruppe, nicht selten als Ursache eines allgemeinen irreversiblen Untergangs.

Dies gilt für die ganze Geschichte der *Braut von Messina*. Beginnend mit der Stoffwahl bzw. dem Untertitel der Tragödie: *Die feindlichen Brüder*. Die Zwietracht der Brüder, ihr *odium fraternum*, generiert Leid und Untergang in der Familie und in der ganzen Stadt, vor allem aber markiert sie die radikale Negation jener „Philosophie der Liebe", auf die sich der moralische Kosmos Schillers von Jugend an stützte (Schings 1980/81; Macor 2017). Don Manuel und Don Cesar partizipieren am Schicksal ihrer antiken Vorgänger Eteokles und Polyneikes, der Söhne des Ödipus. Die Möglichkeit einer Identifizierung mit dem thebanischen Paar legt ihre Mutter selbst Isabella nahe, und dies als ein anthropologisches Modell, das es allerdings abzulehnen gilt. Das thebanische Paar brachte sich bekanntlich im Streit um die Nachfolge ihres Vaters und die Herrschaft in Theben gegenseitig um. Mit leicht erotischer Tönung heißt es in Schillers Text:

> Leib gegen Leib, wie das Thebanische Paar,
> Rückt auf einander an, und wutvoll ringend
> Umfanget euch mit eherner Umarmung,
> Leben um Leben tauschend siege jeder
> Den Dolch einbohrend in des Andern Brust
>
> (NA 10: 35; V. 450–454)

Die Katastrophe von Eteokles und Polyneikes hat sich tief ins Gedächtnis der Figuren eingegraben. Für die Menschen der frühen Neuzeit gab es keine bedenklichere zwischenmenschliche Konstellation als die der feindlichen Brüder. Johann Gottfried Herder bezeichnete den Wechselmord von Eteokles und Polyneikes geradezu als den „fürchterlichsten Mord der griechischen

Geschichte" (Herder 1994: 592). Bereits Racine schrieb in der *Préface* zu seiner Tragödie *Thébaïde ou Les frères ennemis* von 1664: „La catastrophe de ma pièce est peut-être un peu trop sanglante. En effet il n'y paraît presque pas un acteur qui ne meure à la fin. Mais aussi c'est la *Thébaïde*, c'est à dire le sujet le plus tragique de l'Antiquité" (Racine 1995: 53).

Schiller hatte sich früh mit dem antiken Stoff auseinandergesetzt, und zwar als Übersetzer von einigen Szenen aus Euripides' *Phönizierinnen* (Erstdruck 1789 in der *Thalia*; dazu Schadewaldt 1969). Sie spielen bekanntlich nicht in Phönizien, sondern in Theben. Besonders grausam ist Euripides' Darstellung des Hasses zwischen den beiden Brüdern. Sie werden mit heftigen, fast unmenschlichen Tönen beschrieben. Mit brutaler Lakonie sagt Polyneikes zu Eteokles, er werde sich ihm gegenüber aufstellen, um ihn zu töten (Euripides 2018: 184; V. 622). Brumoy/Prévost (1786: 332), Schillers Vorlage, hatte den Vers getreu übersetzt: „Pour m'y trouver et t'y percer le cœur". Schiller, der sich von seiner Beschäftigung mit den *Phönizierinnen* „vortheilhafte Wirkungen auf meinen eigenen Geist" versprach (NA 25: 147), dämpft dagegen die ihm wohl zu anstößige Brutalität des Originals und modifiziert den Vers wie folgt: „Weil ich im Gefechte dir gegenüber stehen will" (NA 15/1: 106). Die Aussage zum Tod wird ausgelassen. Eine gewisse „klassische Dämpfung" (Spitzer 1928) kennzeichnet auch die *Braut von Messina*, das Todesthema wird dabei jedoch nicht ausgeklammert. Im Gegenteil: es wird kunstvoll gesteigert. Vor der scheinbaren Versöhnung der Brüder entwirft Isabella eine schreckliche Vision des Bruderkampfes noch über den Tod hinaus:

> Leben um Leben tauschend siege jeder
> Den Dolch einbohrend in des Andern Brust,
> Daß selbst der Tod nicht eure Zwietracht heile,
> Die Flamme selbst, des Feuers rothe Säule,
> Die sich von eurem Scheiterhaufen hebt,
> Sich zweygespalten von einander theile,
> Ein schaudernd Bild, wie ihr gestorben und gelebt.
>
> (NA 10: 35; V. 453–459)

Das „schaudernd Bild", von dem hier die Rede ist, ist ein Sinnbild perennierenden Hasses. Die gespaltene Flamme, in die selbst das Feuer des gemeinsamen Scheiterhaufens sich teilt, soll das Zeichen eines unheilbaren Hasses jenseits des Todes sein. Die Quellen dieser Vision sind wiederum antik (Aricò 1972). Äußerst fragmentarisch ist die mythische Erzählung bei Callimachus (2010: 145; Fr. 208), sie fand jedoch glücklicherweise Eingang in Ovids *Tristia* (5, 5, 36), wo es heißt: „scinditur in partes atra favilla", die schwarze Flamme reißt entzwei (2007: 748). Seneca erwähnt das Bild in seiner Tragödie *Oedipus*

(V. 321–323): hier geht das kämpferische Feuer in verschiedene Richtungen, und die Flamme des einen Opfers spaltet sich in zwei konfligierende Teile: „ecce pugnax ignis in partes duas discedit et se scindit unius sacri discors favilla" (2020: 64). Besonders einflussreich war die entsprechende Ekphrasis in Philostrats *Gemälden* (2, 29, 4): „Auch dieses Feuer beym Todtenopfer scheint etwas Sonderbares zu haben, denn selbst die Flammen vereinigten sich nicht [. . .] und das Feuer selbst deutet damit an, daß beyde Brüder nicht einmal im Grab gerne vereinigt sind" (Philostrat 1777: 404). Am wirkungsvollsten war jedoch wohl die epische Erzählung des grauenhaften Phänomens in Statius' *Thebais*. Im ersten Buch symbolisiert jene Flamme die Idee eines Hasses, der den Tod selbst überwindet: „nec furiis post fata modum flammasque rebelles / seditione rogi" (2010: 6; V. 35f.). Im vierzehnten Buch heißt es noch deutlicher: „exundant diviso vertice flammae / alternosque apices abrupta luce coruscant" (2010: 574; V. 431f.): die gespaltenen Flammen strömten oben über und ließen abwechselnd ihre Feuerzungen blitzen (Briguglio 2017: 142).

Aus welcher Quelle Schiller seine Vision der gespaltenen Flammen auf dem Scheiterhaufen der feindlichen Brüder bezogen haben mag, lässt sich nicht mit Bestimmtheit eruieren. Die Tradition der europäischen Emblematik könnte jedoch eine Rolle gespielt haben. Das Emblem „Eteocles und Polyneices auf einem gemeinsamen Scheiterhaufen, dessen Flammen sich teilen" (Abb. 1) war in zahlreichen Emblembüchern abgebildet, z. B. in den *Emblemas morales de Don Sebastián de Covarrubias Orozco* (1610: 81). Die *inscriptio* zur *pictura* stammt aus Ovid (*Metam*., I 60) und lautet: „Tanta est discordia fratrum" (So groß ist die Zwietracht der Brüder, Abb. 1)



Abb. 1 *Emblemas morales de Sebastián de Covarrubias Orozco*. Madrid: por Luis Sanchez, 1610, Nr. 81.

Die spanische *subscriptio* mit ihrer auslegend-explizierenden Funktion hat folgenden Wortlaut (in deutscher Übersetzung):

> Die Brüder Eteocles und Polyneices gerieten wegen ihres beiderseitigen Anspruchs, ihrem Vater in der Regierung des Königreiches nachzufolgen, erfüllt von großem Zorn und Rachegelüsten aneinander. Nachdem die beiden thebanischen Könige tot waren, blieb selbst auf dem Scheiterhaufen, wo sie verbrannt wurden, ihre Feindschaft lebendig, denn selbst ihre Flammen teilten sich noch (Henkel / Schöne 1996: 1619).

Schiller war mit der emblematischen Kultur engst vertraut und seine poetischen Werke sind davon durchdrungen (vgl. Voßkamp 1974). Bei ihm werden die Brüder indes nicht verbrannt, sondern begraben. Durch die spezifische Bildlichkeit, die er Isabella in den Mund legt, schimmert jedoch die tragische Geschichte eines nie versiegenden Hasses zwischen den Brüdern durch. Das oben erwähnte emblematische Bild – der Emblemforschung bekannt, aber soweit ersichtlich der bisherigen Schiller-Forschung vielleicht nicht unmittelbar präsent – wirft sozusagen den mythischen Stoff wieder auf, der die Einbildungskraft Isabellas peinigt. Anlässlich dieser Bildlichkeit, die eine intermediale Steigerung des lyrischen Duktus produziert, ist Messinas Fürstin – und mit ihr das Publikum – zu einer Katastrophenempfindung hingerissen, die selbst der Tod am „Ausgang" der *Braut von Messina* nicht entkräften, geschweige denn zur Ruhe bringen kann.

3. Diese Katastrophenempfindung verbindet sich mit Bildern und Metaphern, die im Text eine Reihe isotopischer Rhizome bilden. „Uebrigens", heißt es noch in Schillers Schreiben an Goethe vom 26. Januar 1803, „haben sich im Lauf meines bisherigen Geschäfts noch verschiedene bedeutende Motive hervorgethan, die dem Ganzen sehr dienen" (NA 10: 304). In einer einschlägigen Studie hat man auf die „Sinnbildlichkeit der verstörten Natur" in der *Braut von Messina* hingewiesen (Kaiser 1971: 292). Die herrschende Familie habe ihren inneren Zwist „in die arkadische Welt Siziliens gepflanzt"; der Brudermord sei „Inbegriff des Jähen und Zerstörenden"; die gesamte Bildlichkeit der Tragödie setze auf eine „Antithetik von Zerstörung und Beharrung, Augenblick und Dauer, Willen und Dasein, Fallhöhe und Sicherheit in der Niedrigkeit" (Kaiser 1971: 292–294).

Der Chor fasst den Sachverhalt mit lyrischer Sprachkraft zusammen, indem er Natur-Bilder der Zerstörung zu einprägsamen *Sinnbildern* geschichtlichen Geschehens avancieren lässt. Die Kraft des Wassers ist das erste Element, dessen Grundgewalt aus dem Text herausbricht und das hier unter Einbeziehung von Visuellem und Akustischem zum Vorschein kommt:

> Jene gewaltigen Wetterbäche,
>
> Aus des Hagels unendlichen Schloßen,

Aus den Wolkenbrüchen zusammen gefloßen,
Kommen finster gerauscht und geschoßen,
Reißen die Brücken und reißen die Dämme
Donnernd mit fort im Wogengeschwemme,
Nichts ist, das die gewaltigen hemme.
Doch nur der Augenblick hat sie geboren,
Ihres Laufes furchtbare Spur
Geht verrinnend im Sande verloren,
Die Zerstörung verkündigt sie nur.

(NA 10: 29; V. 242–252)

Die Passage weist deutlich emblematische Strukturmerkmale auf. Das Bildexempel wird zunächst aufgerufen (Beschreibung) und sogleich ins Allegorische hinübergespielt (Auslegung): „Die Fremden Eroberer kommen und gehen, / Wir gehorchen, aber wir bleiben stehen." (NA 10: 29; V. 253f.)

Die Bildlichkeit illustriert also nicht, sondern sie ist als *praemeditatio* unmittelbar voranstehender Übel in das gesamte Gefüge des tragischen Handelns miteinbezogen. Diese Natur-Bilder der Zerstörung rufen katastrophische Vorstellungen immer wieder hervor. Es sind überreizte Gestaltungen dessen, was noch kommen soll. Im Bild ist etwas zu sehen, was noch nicht in einen Begriff gefasst wurde. Das Bild erzeugt immer mit, was es darstellt. Mit Jörg Trempler (2013: 10–12) könnte man sagen, dass in der *Braut von Messina* die Katastrophe aus der imaginären Produktivität der Hauptfiguren entsteht, d. h. aus der Bildlichkeit ihrer Phantasie, und sie verdichtet sich in einer Reihe von Bildern, die die Katastrophe veranschaulichen. Dabei sind insbesondere zwei Elementargewalten zu nennen, die Schillers *imagery* durchziehen (vgl. Hibberd 1967): Neben der Wasser-Isotopie (Sturmfluten, Wogen, reißende Wetterbäche) spielt das Element Feuer, insbesondere in seiner vulkanischen Variante als Lavastrom, eine komplementäre Rolle (vgl. Atkins 1959: 557–561):

Nicht Worte sinds, die diesen traurgen Streit
Erledigen – Hier ist das Mein und Dein,
Die Rache von der Schuld nicht mehr zu sondern.
Wer möchte noch das alte Bette finden
Des Schwefelstroms, der glühend sich ergoß?
Des unterirdischen Feuers schreckliche
Geburt ist alles, eine Lavarinde
Liegt aufgeschichtet über dem Gesunden,
Und jeder Fußtritt wandelt auf Zerstörung.

(NA 10: 33f.; V. 395–403)

Der Chor greift das Bild wieder auf und leitet eine moralische Lehre davon ab – gleichsam eine moralische *subscriptio* zum beschriebenen Bild:

> Auf der Lava, die der Berg geschieden,
> Möchte ich nimmer meine Hütte bauen.
> Denn zu tief schon hat der Haß gefressen,
> Und zu schwere Thaten sind geschehn,
> Die sich nie vergeben und vergessen [. . .]

(NA 10: 53; V. 946–950)

Das Bild der Flamme symbolisiert in den Worten Isabellas die verheerende Macht des Bruderzwistes, der sämtliche zwischenmenschliche Beziehungen und politischen Einrichtungen zerstört. Die Technik der Bildhäufung führt zu Bildfluchten, die kaum angehalten werden können:

> [. . .] Als er [der Vater der Brüder] die Augen
> Im Tode schloß, und seine starke Hand
> Sie [die zwei Brüder] nicht mehr bändigt, bricht der alte Groll,
> Gleichwie des Feuers eingepreßte Glut,
> Zur ofnen Flamme sich entzündend los.
> Ich sag euch, was ihr alle selbst bezeugt,
> Messina theilte sich, die Bruderfehde
> Lößt alle heilgen Bande der Natur,
> Dem allgemeinen Streit die Losung gebend,
> Schwert trat auf Schwert, zum Schlachtfeld ward die Stadt

(NA 10: 23; V. 47–56)

Wie die Flamme auf dem Scheiterhaufen teilt sich nun die ganze Stadt im Zeichen einer unheilbaren bürgerlichen Zwietracht. Die Katastrophe ist eine private und zugleich eine öffentliche. Die Bildfelder von Wasser und Feuer, die Schillers Text durchziehen, überschneiden sich schließlich im kunstvollen Gleichnis der „ungeheuren Feuerflut“ bei der Schilderung des ominösen Traumes des Vaters, der die ganze Katastrophe des Hauses ankündigte:

> Er säh aus einem hochzeitlichen Bette
> Zwei Lorbeerbäume wachsen, ihr Gezweig
> Dicht in einander flechtend – zwischen beyden
> Wuchs eine Lilie empor – Sie ward

Zur Flamme, die der Bäume dicht Gezweig
Und das Gebälk ergreifend prasselnd aufschlug,
Und um sich wüthend, schnell, das ganze Haus
In ungeheurer Feuerflut verschlang.

(NA 10: 65; V. 1308–1315)[3]

Die Dominanz des Gegenständlichen (Bett, Lorbeerbäume, Lilie, Flamme, Haus, Feuerflut) samt den allegorisch-auslegenden Prophezeiungen, die als Explikation des beschriebenen Traumbilds gelten – kurzum: die „Doppelstruktur des Zeigens und Auslegens" (Voßkamp 1974: 404) indiziert noch einmal die emblematische Fundierung von Schillers Katastrophenbildern, deren manieristisch anmutende, stets beunruhigende Schönheit nach wie vor eine Herausforderung für das Publikum darstellt, das sich darauf einzulassen bereit ist.

Literatur

Adam, Wolfgang: Das Experiment eines modernen Dichters: Schillers Rückgriff auf die antike Tragödie in der *Braut von Messina*. In: Dainat, Holger und Stenzel, Burckhard (Hg.): Goethe, Grabbe und die Pflege der Literatur. Bielefeld: Aisthesis, 2008, S. 9–63.

Aischylos: Vier Tragödien. Übersetzt von Friedrich Leopold Graf zu Stolberg. Hamburg: Perthes, 1802.

Alt, Peter-André: Schiller. Leben – Werk – Zeit. Bd. 2. München: Beck, 2000.

Aricò, Giuseppe: *Diviso vertice flammae*. In: Rivista di filologia e di istruzione classica 100 (1972), S. 312–324.

Atkins, Stuart: Gestalt als Gehalt in Schillers *Braut von Messina*. In: DVjS 33 (1959), S. 529–564.

Baioni, Giuliano: Da Schiller a Nietzsche. In: Luperini, Romano (Hg.): Tradizione traduzione società. Saggi per Franco Fortini. Rom: Editori Riuniti, 1989, S. 18–35.

Briese, Olaf / Günther, Timo: Katastrophe. Terminologische Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. In: Archiv für Begriffsgeschichte 51 (2009), S. 155–195.

Briguglio, Stefano: *Fraternas acies*. Saggio di commento a Stazio, *Tebaide*, 1, 1–389. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2017.

Brumoy, Pierre: Théâtre des Grecs. Nouvelle édition [. . .] augmentée de la traduction entière des pièces grecques dont il n'existe que des extraits dans toutes

3 Wiederholt wird die Traumerzählung, in leicht gekürzter Form, in NA 10: 107, V. 2337–2342.

les éditions précédentes [. . .] par M. Prevost. Tome cinquième et septième. Paris: chez Cussac, 1786.
Callimachus: Aitia. Buch III–IV. Hg. von Giulio Massimilla. Pisa / Roma: Fabrizio Serra Editore, 2010.
Covarrubias Horozco, Sebastian: Emblemas Morales. Madrid: por Luis Sanchez, 1610.
Donatus, Ælius: Quod fertur Commentum Terenti. Bd. I. Hg. v. Paul Weßner. Leipzig: Teubner, 1902.
Euripides: Fenicie. Hg. von Enrico Medda. Mailand: BUR, 2018.
Evantius: De fabvla. Hg. von Giovanni Cupaiolo. Neapel: Società editrice napoletana, 1979.
Gottsched, Johann Christoph (Hg.): Handlexicon oder Kurzgefaßtes Wörterbuch der schönen Wissenschaften und freyen Künste, zum Gebrauche der Liebhaber derselben. Leipzig: Fritsch, 1760.
Henkel, Arthur / Schöne, Albrecht (Hg.): Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Taschenausgabe. Stuttgart / Weimar: Metzler, 1996.
Herder, Johann Gottfried: Wie die Alten den Tod gebildet? In: Brummack, Jürgen / Bollacher, Martin (Hg.): Johann Gottfried Herder. Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774–1787. Frankfurt/Main: DKV, 1994, S. 579–630.
Hibberd, J. L.: The Patterns of Imagery in Schiller's *Die Braut von Messina*. In: German Life and Letters 20 (1967), S. 306–315.
Kaiser, Gerhard: Die Idee der Idylle in Schillers „Braut von Messina". In: Wirkendes Wort 21 (1971), S. 289–312.
Linder, Jutta: Schillers Dramen. Bauprinzip und Wirkungsstrategie. Bonn: Bouvier, 1989.
Macor, Laura Anna: The Bankruptcy of Love: Schiller's Early Ethics. In: Publications of the English Goethe Society 86 (2017), S. 29–41.
Nebrig, Alexander: Rhetorizität des hohen Stils. Der deutsche Racine in französischer Tradition und romantischer Modernisierung. Göttingen: Wallstein, 2007.
Ovidius, Publius Naso: Tristia. In: Fedeli, Paolo (Hg.): Publius Naso Ovidius. Dalla poesia d'amore alla poesia dell'esilio. Mailand: Mondadori, 2007.
Ovidius, Publius Naso: Metamorfosi. Bd. I. Hg. von Alessandro Barchiesi. Mailand: Fondazione Lorenzo Valla / Arnoldo Mondadori Editore, 2013.
Panizzo, Paolo: Die heroische Moral des Nihilismus. Schiller und Alfieri. Berlin/ Boston: De Gruyter, 2019.
[Philostratus Sen. & Jun.]: Die Werke der Philostrate. Aus dem Griechischen übersetzt von David Christoph Seybold. Bd. 2. Lemgo: Meyersche Buchhandlung, 1777.
Pinna, Giovanna: La *Braut von Messina* di Schiller o della poetica in poesia. In: Strumenti critici 18 (2003), S. 203–234.
Racine: Théâtre complet. Hg. von Philippe Sellier. Bd. I. Paris: Imprimerie nationale Editions, 1995.
Rehm, Walther: Schiller und das Barockdrama. In: DVjS 19 (1941), S. 311–353.

Scaliger, Julius Caesar: Poetices libri septem. Buch I und II. Hg. von Luc Deitz. Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, 1994.
Schadewaldt, Wolfgang: Antikes und Modernes in Schillers *Braut von Messina*. In: JdSG 13 (1969), S. 286–307.
Schiller, Friedrich: Werke. Nationalausgabe [NA]. Bd. 3: Die Räuber. Hg. von Herbert Stubenrauch. Weimar: H. Böhlaus Nachfolger, 1953.
Schiller, Friedrich: Werke. Nationalausgabe [NA]. Bd. 10: Die Braut von Messina; Wilhelm Tell; Die Huldigung der Künste. Hg. von Siegfried Seidel. Weimar: H. Böhlaus Nachfolger, 1980.
Schiller, Friedrich: Werke. Nationalausgabe [NA]. Bd. 15/1: Übersetzungen aus dem Griechischen und Lateinischen. Hg. von Heinz Gerd Ingenkamp. Weimar: H. Böhlaus Nachfolger, 1993.
Schiller, Friedrich: Werke. Nationalausgabe [NA]. Bd. 25: Briefwechsel (01.01.1788–28.02.1790). Hg. v. Eberhard Haufe. Weimar: H. Böhlaus Nachfolger, 1979.
Schings, Hans-Jürgen: Philosophie der Liebe und Tragödie des Universalhasses. *Die Räuber* im Kontext von Schillers Jugendphilosophie. In: Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins 84/85 (1980/1981), S. 71–95.
Schings, Hans-Jürgen: Constantia und Prudentia. Zum Funktionswandel des barocken Trauerspiels. In: Daphnis 12 (1983), S. 403–439.
Spitzer, Leo: Die klassische Dämpfung in Racines Stil. In: Archivium romanicum 12 (1928), S. 361–472.
Statius, Publius Papinius: Tebaide. Hg. v. Laura Micozzi. Mailand: Mondadori, 2010.
Sulzer, [Johann] Georg: Allgemeine Theorie der Schönen Künste. Erster Theil. Leipzig: Weidmanns Erben und Reich / Berlin: Winter, 1771.
Susanetti, Davide: Catastrofi politiche. Sofocle e la tragedia di vivere insieme. Rom: Carocci, 2011.
Trempler, Jörg: Katastrophen. Ihre Entstehung aus dem Bild. Berlin: Wagenbach, 2013.
Voßkamp, Wilhelm: Emblematisches Zitat und emblematische Struktur in Schillers Gedichten. In: JdSG 18 (1974), S. 388–406.
Weigand, Hermann J.: *Oedipus Rex* and *Die Braut von Messina*. In: Willson, Amos Leslie (Hg.): Hermann J. Weigand. Surveys and Soundings in European Literature. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1966, S. 124–163.

Adalbert Stifters Katastrophen

Jörg Schuster (Frankfurt am Main)

Abstract: Konstitutiv für Adalbert Stifters Poetik des „sanften Gesetzes“, wie er sie in der Vorrede zum Erzählband *Bunte Steine* (1853) entwickelt, ist die Absage gegenüber spektakulären Ereignissen und die Bevorzugung des idyllisch Kleinen, das auf Gesetzmäßigkeit und Ordnung verweist. Folglich ist für sein Werk eher das Ausbleiben von Katastrophen charakteristisch. Doch können sie – etwa in der Novelle *Brigitta* (1843) – genau da eintreten, wo sie verhindert werden sollen. Während dies dort jedoch im antiken Sinn des Begriffs „Katastrophe“ als Wendepunkt zum Guten führt, folgt aus der bewältigten Katastrophe in *Kazensilber* (1853) gerade nicht die erwünschte Integration des Fremden in Person des für die die Rettung verantwortlichen „braunen Mädchens“. Aus der artifiziellen Schutzwelt in Stifters *Nachsommer* (1857) dagegen scheint die Katastrophe völlig verbannt – um den Preis eines ebenso sanften wie totalitären Ordnungs-Terrors.

Keywords: Schutzraum, Idylle, Totalität von Ordnung, sprachliche Ordnung, künstliche Paradiese, Integration des Fremden

Katastrophen und das Ausbleiben, das Verhindern von Katastrophen spielen im Werk Adalbert Stifters immer wieder eine entscheidende Rolle. Die Frage, welche Funktion solche Extremerfahrungen besitzen, wohin ihr Eintreten oder Nicht-Eintreten innerhalb der erzählten Welt führt, ist von großem heuristischem Wert für die Auseinandersetzung mit Stifters Erzähltexten. Dies sei zu Beginn anhand von zwei längeren, prägnanten Textpassagen demonstriert:

> Im Augenblicke kam auch der Sturm, er faßte die Büsche, daß sie rauschten, ließ einen Athemzug lang nach, daß alles todtenstill stand, dann faßte er die Büsche neuerdings, legte sie um, daß das Weiße der Blätter sichtbar wurde, und jagte den Hagel auf sie nieder, daß es wie weiße herabsausende Blitze war. Es schlug auf das Laub, es schlug gegen das Holz, es schlug gegen die Erde, die Körner schlugen gegen einander, daß ein Gebrülle wurde, daß man die Blize sah, welche den Nußberg entflammten, aber keinen Donner zu hören vermochte. Das Laub wurde herab geschlagen, die Zweige wurden herab geschlagen, die Äste wurden abgebrochen, der Rasen wurde gefurcht, als wären eiserne Eggenzähne über ihn gegangen. Die Hagelkörner waren so groß, daß sie einen erwachsenen Menschen hätten tödten können. [. . .] Und auf den ganzen Berg und auf die Thäler fiel es so nieder. Was Widerstand leistete, wurde zermalmt, was fest war, wurde zerschmettert, was Leben hatte, wurde getödtet. [. . .] Wie weiße Pfeile

> fuhr das Eis in der finstern Luft gegen die schwarze Erde, daß man ihre Dinge nicht mehr erkennen konnte. (Stifter 1982: 264f.)

Um die gleiche Form von Extremwetter geht es, nun aus der beobachtenden Sicht eines Ich-Erzählers, in der zweiten Textpassage:

> Als ich von dem Hange dieser Berge herab ging, und eine freiere Umsicht gewann, erblickte ich gegen Untergang hin die sanften Wolken eines Gewitters, das sich sachte zu bilden begann, und den Himmel umschleierte. Ich schritt rüstig fort, und beobachtete das Zunehmen und Wachsen der Bewölkung. Als ich ziemlich weit hinaus gekommen war, und mich in einem Theile des Landes befand, wo [. . .] das blaue gezackte Band der Hochgebirge zu erblicken ist, mußte ich auf eine Einkehr denken; denn das Dorf, in welchem ich Rast halten wollte, war kaum mehr zu erreichen. Das Gewitter war so weit gediehen, daß es in einer Stunde und bei begünstigenden Umständen wohl noch früher ausbrechen konnte. (Stifter 1997: 45f.)

Wie Stifter-Leserinnen und -Leser wissen, kommt es im Fall des zweiten Texts nicht zur Katastrophe. Der Ich-Erzähler Heinrich Drendorf findet rechtzeitig eine Herberge, und schließlich bleibt das Gewitter sogar aus. Doch führt die Frage, ob ein Unwetter herannaht oder nicht, hier, im 1857 veröffentlichten *Nachsommer*, über Dutzende Seiten hinweg zu einem Disput zwischen dem Protagonisten und seinem Gastfreund, dem Freiherrn von Risach, und Heinrichs wetterbedingter Eintritt in dessen Rosenhaus motiviert die – minimale – Handlung der nächsten 700 Seiten.[1]

Das Ausbleiben der Katastrophe ist dabei fast charakteristischer für Stifter als deren drastische Schilderung, wie sie sich im ersten, der Erzählung *Kazensilber* (1853) entnommenen Zitat findet. Auffällig ist dort dafür, wie geordnet der heterodiegetische, im Modus der Nullfokalisierung berichtende Erzähler mittels syntaktischer Parallelismen und im Duktus „kategorialen Erzählens“ (vgl. Selge 1973) das Unwetter schildert („Es schlug auf das Laub, es schlug gegen das Holz, es schlug gegen die Erde“, „Das Laub wurde herab geschlagen, die Zweige wurden herab geschlagen“; Stifter 1982: 264 f.). Man könnte diese strenge sprachliche Ordnung, die freilich für die Machart des gesamten Texts konstitutiv ist, als eine erzählerische Strategie der Katastrophen-Bewältigung ansehen. Möglicherweise vermag die extreme Ordnung auf der Ebene des Textverfahrens in diesem Fall aber im Gegenteil gerade den Effekt gesteigerten Schreckens hervorzurufen.

Generell jedoch entspricht das Ausklammern spektakulärer, erschütternder Ereignisse zugunsten der akribischen Darstellung allmählicher Vorgänge

1 Vgl. hierzu die eindringliche Analyse von Grill 2019: 170–211, der neben dem *Nachsommer* allerdings nicht die Erzählung *Kazensilber*, sondern *Hochwald* heranzieht.

und Entwicklungen, wie wir es im *Nachsommer* beobachten können, weitaus eher Stifters Poetik, wie er sie insbesondere in der Vorrede zum Erzählband *Bunte Steine* (1853) entworfen hat.[2] Bekanntlich nimmt der Autor dort mittels einer langen asyndetischen Reihung eine programmatische Umkehrung der herkömmlichen Kategorien des Großen und des Kleinen, des üblicherweise als herausragend und beachtlich Angesehenen und des als gewöhnlich und unbedeutend Marginalisierten vor:

> Das Wehen der Luft das Rieseln des Wassers das Wachsen der Getreide das Wogen des Meeres das Grünen der Erde das Glänzen des Himmels das Schimmern der Gestirne halte ich für groß: das prächtig einherziehende Gewitter, den Blitz, welcher Häuser spaltet, den Sturm, der die Brandung treibt, den feuerspeienden Berg, das Erdbeben, welches Länder verschüttet, halte ich nicht für größer als obige Erscheinungen, ja ich halte sie für kleiner, weil sie nur Wirkungen viel höherer Geseze sind. [. . .] Die Kraft, welche die Milch im Töpfchen der armen Frau empor schwellen und übergehen macht, ist es auch, die die Lava in dem feuerspeienden Berge empor treibt, und auf den Flächen der Berge hinab gleiten läßt. Nur augenfälliger sind diese Erscheinungen, und reißen den Blick des Unkundigen und Unaufmerksamen mehr an sich, während der Geisteszug des Forschers vorzüglich auf das Ganze und Allgemeine geht, und nur in ihm allein Großartigkeit zu erkennen vermag, weil es allein das Welterhaltende ist. (Stifter 1982: 10)

Die dezidierte Absage gegenüber spektakulären Einzelereignissen (Gewitter, Vulkan, Erdbeben), die Bevorzugung des Kleinen, das auf Gesetzmäßigkeit und Ordnung verweist, lenkt den Blick zunächst von den Katastrophen weg – hin zu den für Stifter charakteristischen irritierenden Idyllen, die mittels weitgehender Schutzvorkehrungen und eines streng geregelten Zeremoniells der sozialen Interaktion Extremerfahrungen so gut wie möglich vermeiden. In der Vorrede zu *Bunte Steine* und in seinen Erzähltexten überträgt Stifter das „sanfte Gesetz“ dabei von der Natur auch auf den Bereich der Familie und der Gesellschaft:

> So wie in der Natur die allgemeinen Geseze still und unaufhörlich wirken, und das Auffällige nur eine einzelne Äußerung dieser Geseze ist, so wirkt das Sittengesez still und seelenbelebend durch den unendlichen Verkehr der Menschen mit Menschen, und die Wunder des Augenblikes bei vorgefallenen Thaten sind nur kleine Merkmale dieser allgemeinen Kraft. So ist dieses Gesez, so wie das der Natur das welterhaltende ist, das menschenerhaltende. (Stifter 1982: 14f.)

2 Vgl. hierzu Völker 2021, der in diesem Kontext den Zusammenhang zwischen literarischer Form und Geologie in Stifters *Nachsommer* präzise herausarbeitet (Völker 2021: 133f.).

Von solch einem „sanften Gesetz“ der sozialen Interaktion ist zweifellos bereits das Verhältnis der beiden älteren Hauptfiguren in Stifters Novelle *Brigitta* (1843),[3] Stephan Murai und Brigitta, bestimmt, die auf benachbarten Gutshöfen in der ungarischen Steppe leben und einander regelmäßig besuchen, um sich freundschaftlich-respektvoll über Fragen der Bewirtschaftung ihrer Güter auszutauschen. Artifizielle Schutzvorkehrungen dienen dabei dazu, das Risiko unvorhergesehener Ereignisse so gut wie auszuschließen. Deutlicher Ausdruck hierfür ist der kultivierte Park, in dessen Einhegung Rehe leben, die durch Mauern vor den Steppenwölfen geschützt sind. Was die Abwehr von Katastrophen betrifft, macht sich in der Novelle jedoch gewissermaßen das *Wahlverwandtschaften*-Syndrom bemerkbar, indem genau das eintritt, was verhindert werden soll: Brigittas Sohn wird von Wölfen angefallen und verletzt. Dabei handelt es sich nun jedoch um eine Katastrophe im ursprünglichen, dramentheoretischen Sinne der Antike (vgl. Briese/Günther 2009), um einen Wendepunkt, durch den schließlich alles zu einem guten Ende kommt. In einer Art Anagnorisis erkennen sich Murai und Brigitta zwar nicht im wörtlichen Sinn wieder, sie erkennen aber im Angesicht des der Gefahr entronnenen, verletzten Kinds ihre gemeinsame Elternschaft ihm gegenüber an – es wächst zusammen, was zusammengehört. Möglich wird dies erst durch die Katastrophe, die mit großer Anstrengung so lange zu verhindern versucht wurde.

Auf eine völlig andere Weise spielt das Moment der Katastrophe in der Erzählung *Kazensilber* eine Rolle. Die Beschreibung eines Unwetters im Gebirge, dem die im Zentrum der Erzählung stehende Familie nur knapp entkommt, wurde eingangs zitiert. Im Lauf der Erzählung kommt mit dem Brand ihres Gutshofes eine zweite Katastrophe hinzu. Gemessen an der programmatischen Abwendung von spektakulären Ereignissen wie Gewitter, Erdbeben oder Vulkanausbrüchen in der Vorrede zur Sammlung *Bunte Steine*, in der *Kazensilber* abgedruckt ist, ist das eine bemerkenswerte Frequenz von Katastrophen.

Doch auch abgesehen von diesen konkreten und schließlich doch gut ausgehenden Ereignissen handelt es sich um einen durch und durch ‚katastrophalen‘ Text – obwohl oder gerade weil er sich, den schrecklichen Vorfällen kontrastierend, durch die für Stifter charakteristische Langsamkeit und Behutsamkeit von Vorgängen und Entwicklungen auszeichnet. Ein Beispiel dafür ist die akribische Beschreibung der immer gleichen Vorgänge im Wechsel der Jahreszeiten. Noch wichtiger für den Handlungsverlauf ist die allmähliche, behutsame Assimilation des „braunen Mädchens“ – einer im literarischen

3 Vgl. hierzu insbesondere Begemann 1995: 260–291.

„Zigeuner“-Diskurs des 19. Jahrhunderts anzusiedelnden Figur.[4] Ein besonders auffallendes Beispiel für Stifters Tendenz zur langatmig-ausführlichen Beschreibung ist etwa die Szene, in der die Mutter ihren drei eigenen Kindern und dem fremden Mädchen Erdbeeren serviert: Sie bringt

> [. . .] auf einem Teller viele große schöne Erdbeeren, die in dem Walde und auf der Haide nicht wachsen, sondern die der Vater in eigenen Beeten, auf welche im Frühlinge Glas gelegt wird, zog. Die Mutter hatte früher auf alle Plätze der Kinder an dem Tische Tellerchen legen lassen. Sie ging zu dem Tellerchen Blondköpfchens, that mit einem Löffel Erdbeeren auf dasselbe, und Blondköpfchen begann zu essen. Sie ging zu dem Tellerchen Schwarzköpfchens, that Erdbeeren darauf, und Schwarzköpfchen fing an zu essen. Sie ging zu dem Tellerchen Braunköpfchens, that Erdbeeren darauf, und Braunköpfchen aß sie. Sie ging zu dem Tellerchen des braunen Mädchens, legte Erdbeeren darauf, und das braune Mädchen begann zu essen. Dann ging sie wieder zur Tür hinaus. (Stifter 1982: 291)

Die fast unerträglich redundante Darstellung hat durchaus ihre narratologische Funktion. Das penetrant zeitdeckende Erzählen führt dazu, dass die angestrebte Integration des „braunen Mädchens“ nicht einfach nur beschrieben, sondern im Text selbst poietisch hergestellt wird, indem das Zuteilen der Gabe syntaktisch und lexikalisch viermal fast identisch dargestellt wird.

Und dennoch scheitert in der Erzählung so ziemlich alles, was nur scheitern kann. Das „braune Mädchen“ rettet die Familie zwar zweimal aus den Katastrophen des Gewitters und des Hausbrands. Dass sie dabei gewissermaßen instinktiv das Richtige tut, lässt sie, in der Tradition des „edlen Wilden“, als Vertreterin des Naturbereichs erscheinen, der eine Antithese zur Kultiviertheit der Familie bildet, wie sie exemplarisch etwa in deren unter Glas gezüchteten Erdbeeren zum Ausdruck kommt. Umso deutlicher wird jedoch das Versagen eben dieses entgegengesetzten Pols und letztlich auch das Misslingen einer Verbindung beider Bereiche. Insbesondere die zentrale Gestalt der Großmutter, durch deren mit den Enkeln unternommene Ausflüge zum „Nußberg“ es erst zur Begegnung mit dem fremden Mädchen kommt, versagt ein ums andere Mal, indem sie unfähig ist, Schutz vor dem Gewitter zu suchen und später den Enkelsohn versehentlich im brennenden Haus einschließt. Dabei ist gerade die Großmutter – anders als ihre aus der Stadt stammende Schwiegertochter, die Mutter der Kinder – eine Vertreterin des Lands, sie bezeichnet sich selbst einmal als „ein Weib aus den alten Bergen unsres Landes“ (ebd.: 270). Zudem tritt sie innerhalb des Texts als Erzählerinnen-Gestalt

4 Vgl. hierzu insbesondere Kugler 2007 und Locher 2019; zu *Kazensilber* vgl. Ferner Gann 2017.

auf, die immer wieder zu intradiegetischen Miniatur-Erzählungen ansetzt, so auch in der entscheidenden Gewitter-Szene:

> „Ich weiß nicht, liebe Kinder“, sagte die Großmutter, „ob es nun auch wirklich wahr ist, was meine Mutter oft erzählt hat, daß die heilige Mutter Maria, als sie zu ihrer Base Elisabeth über das Gebirge ging, unter einer Haselstaude untergestanden sei, und daß deshalb der Bliz niemals in eine Haselstaude schlage; aber wir wollen uns doch eine dichte Haselstaude suchen, deren Zweige gegen Morgen hängen, und ein Überdach bilden, und deren Stämme gegen Abend stehen, und den von daher kommenden Regen abhalten. Unter derselben wollen wir sizen, so lange der Regen dauert, daß er uns nicht so schaden kann, und daß wir nicht zu naß werden. Dann gehen wir nach Hause.“ (Ebd.: 262)

Die Großmutter liegt mit ihrem Glauben falsch, gerettet wird die Familie vielmehr durch das spontane Handeln des heidnischen Mädchens, das Reisigbündel als Schutz zusammenträgt. Das hält die Familie nicht davon ab, die Rettung auch im Nachhinein noch als religiöses „Wunder“ (Ebd.: 276) zu deuten. Die Berufung auf den christlichen Glauben erscheint hier zum einen zumindest als fragwürdig; zum anderen aber wird durch die Großmutter als auffällig negative Erzählerinnen-Gestalt das Erzählen in Stifters Text diskreditiert, jedenfalls kommt ihr in der Konfrontation mit der Katastrophe auffälliger Weise gerade keine rettende Funktion zu.

Vor allem aber wirkt die Katastrophe, anders als in der früheren Novelle *Brigitta*, nicht als entscheidender Wendepunkt innerhalb der Erzählung, der schließlich zum guten Ende führen würde. Dadurch unterscheidet sich *Kazensilber* zugleich von einer anderen Katastrophen-Erzählung aus dem Band *Bunte Steine*, dem Eingangstext *Granit*. Dort wirkt die Pest zwar zunächst dem „sanften Gesetz“ des Sozialen entgegen, denn im Angesicht der Katastrophe „[liebten] die Kinder ihre Eltern nicht mehr und die Eltern die Kinder nicht“ (Ebd.: 38). Schließlich aber rettet – erzählt von einem im Vergleich zur Großmutter in *Kazensilber* weitaus lebensklügeren Großvater – ein Pechbrennersohn während der Pest ein fremdes Mädchen, das sich als von hochherrschaftlicher Abstammung erweist; dies führt schließlich zur märchenhaft Standesgrenzen aufhebenden glücklichen Heirat – und darüber hinaus zu therapeutischen Effekten auf der extradiegetischen Ebene (vgl. Begemann 2015).

Schließlich aber erzählt *Kazensilber* noch in einer weiteren, für Stifters Poetik besonders empfindlichen Weise, vom Scheitern. Denn nicht nur fungiert die Katastrophe nicht als entscheidender Wendepunkt. Schließlich scheitert auch die langsame, allmählich-behutsame Assimilation des „braunen Mädchens“. Sie entfremdet sich, nach den durchlaufenen Stadien der Integration, wieder von der Familie und verschwindet am Schluss der Erzählung so plötzlich, wie sie aufgetaucht war. Somit enden in *Kazensilber* zwar die beiden dargestellten Katastrophen gut, insgesamt steht die Erzählung jedoch

im Zeichen radikalen Scheiterns. Die Integration des völlig Fremden, die Verbindung von Natur und Kultur misslingt ebenso wie die religiöse Deutung der Katastrophe und – in der Gestalt der Großmutter – ein Erzählen, dem eine rettende Funktion zuzusprechen wäre. Stifters *Kazensilber* lässt sich so als ein aus dem Weltgeschichtlichen ins Private übertragenes, aber deshalb nicht weniger tragisches Katastrophen-Narrativ verstehen, wie es Heinrich von Kleist zu Beginn des 19. Jahrhunderts (1807) mit dem *Erdbeben in Chili* entworfen hatte. Wesentlich drastischer folgt auf die Katastrophe des Erdbebens dort zunächst eine idyllisch-utopische gesellschaftliche Versöhnung, bevor das im Zentrum stehende, als sündhaft angeprangerte Paar dann doch der Lynchjustiz des Mobs unterliegt, die Integration der Ausgestoßenen also radikal misslingt. Stifters Katastrophen-Erzählung ist kaum weniger desillusionierend als Kleists Novelle.

Um des Versuchs willen, nicht ganz so pessimistisch zu enden, bleibt zum Schluss nur noch zu skizzieren, was in Stifters Texten geschieht, wenn die Katastrophe *nicht* eintritt. Wir kehren damit zum Gewitter im *Nachsommer* zurück, dessen Ausbleiben vom Hausherrn Gustav von Risach wie zum Beleg für das „sanfte Gesetz“ der Natur durch eine Beobachtung des Mikrokosmos, des „Lebens der kleinen Dinge“, der Insekten, vorhergesagt wird. Das Ausbleiben des Gewitters ist dabei alles andere als ein Zufall, denn auch sonst ‚passiert‘ in diesem Text ja eigentlich nichts. Der im Rosenhaus gefundene Schutz vor dem Gewitter, das nicht kommt, bedeutet für den Protagonisten und Ich-Erzähler Heinrich Drendorf den Eintritt in eine Schutzwelt, aus der es kein Entkommen mehr gibt – eine Welt, in der man auf Filzschuhen über Marmorböden schleicht und in der noch die Namensschilder der Rosen mit kleinen Regenrinnen versehen sind (vgl. Stifter 1997: 148f.) – ein „Käfig mit unsichtbaren Drähten“ (Stifter 1997: 161), wie es einmal heißt. Das Motiv des Gewitters wird im weiteren Verlauf der Erzählung auf prominente Weise noch einmal aufgegriffen, als Blitze die Marmorskulpturen des Rosenhauses illuminieren: Das Gewitter wird gewissermaßen als visueller Effekt in die Kunstwelt integriert. Die Gefahr der Katastrophe bleibt auf diese Weise weiter außen vor, die Blitze dienen dazu, der Kunstwelt einen Schein von Dynamik zu verleihen.

In dieser Welt ist bis hin zu den fest geregelten Besuchsabläufen und den zeremoniellen Redeordnungen für alles gesorgt, es herrscht ein „Geist der Ordnung und Reinheit“ (ebd.: 222). Die persönlichen Katastrophen liegen weit zurück, sie betreffen die ältere Generation des Hausherrn Gustav Risach und seiner Freundin Mathilde Makloden. Diese Katastrophen der Vergangenheit werden durch das Züchten nur „gedämpften Strahlen“ (ebd.: 144) ausgesetzter perfekter Rosen kompensiert, und sie werden im zweiten Glied gesühnt, indem Heinrich Drendorf und Mathildes Tochter Klotilde, wie von

unsichtbarer Hand geführt, die Heirat vollziehen, die Risach und Mathilde verwehrt blieb.

Es handelt sich um eine Welt ohne Konflikte, eine totale, permanente Schutzwelt – das sanfte Gesetz ist ubiquitär, ja totalitär, es ist zum sanften Ordnungs-Terror geworden. Es erscheint höchst unwahrscheinlich, dass das Rosenhaus, aus dem jede Gefahr verbannt wirkt, durch persönliche Schicksalsschläge oder eine Naturkatastrophe wie ein Gewitter zerstört werden könnte. Allerdings sollte man, nicht nur durch die Lektüre von Texten wie Goethes *Wahlverwandtschaften* oder Stifters *Brigitta*, hinsichtlich des Zusammenhangs zwischen Katastrophenabwehr und Katastrophe sensibilisiert sein. Allgemeiner könnte man von einer kontinuierlichen wechselseitigen Beziehung zwischen gesellschaftlichen Systemen und Katastrophen sprechen. Spätestens an diesem Punkt ist die Perspektive der heutigen Leserin und des heutigen Lesers mit einzubeziehen. Denn die – mehr oder weniger sanfte – Totalität der Ordnung, wie sie im Mikrokosmos von Stifters *Nachsommer* herrscht, ist uns aus der Geschichte der letzten 100 Jahre nur allzu bekannt. Wir kennen aber auch die neuen und ebenso permanent wie global drohenden Katastrophen – von der atomaren Strahlung bis hin zu Cyberangriffen – die, anders als in Stifters Text, jene totale Ordnung einerseits bedrohen können und von ihr andererseits erst hervorgerufen oder provoziert werden. Dieses aktuelle Wissen um die moderne Dialektik von Katastrophe und Katastrophenabwehr spielt gewiss eine Rolle, wenn uns heute bei der Lektüre des *Nachsommers* das unheimlich geschützte *paradis artificiel* der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts fasziniert und erschreckt.

Literatur

Begemann, Christian: Die Welt der Zeichen. Stifter-Lektüren. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 1995.

Begemann, Christian: Katastrophenimpfung und Gedächtnisraum. Zu Stifters „Granit". In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 40.2 (2015), S. 390–419.

Briese, Olaf / Günther, Timo: Katastrophe. Terminologische Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. In: Archiv für Begriffsgeschichte 51 (2009), S. 155–195.

Gann, Thomas: Das Verschwinden der Landschaft (*Kazensilber*). In: Gann, Thomas / Schuller, Marianna (Hg.): Fleck, Glanz, Finsternis. Zur Poetik der Oberfläche bei Adalbert Stifter. Paderborn: Wilhelm Fink, 2017, S. 121–140.

Grill, Oliver: Die Wetterseiten der Literatur. Poetologische Konstellationen und meteorologische Kontexte im 19. Jahrhundert. Paderborn: Wilhelm Fink, 2019.

Kugler, Stefani: Katastrophale Ordnung. Natur und Kultur in Adalbert Stifters Erzählung *Kazensilber*. In: Kittstein, Ulrich / Kugler, Stefani (Hg.): Poetische

Ordnungen. Zur Erzählprosa des deutschen Realismus. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 121–141.

Locher, Elmar: „[. . .] und erklärte die weißen Pünktlein, die kaum zu sehen waren". „Täfelchen" und „Nullpunkt" als perspektivische Größen in Stifters *Kazensilber*. In: Giuriato, Davide / Schneider, Sabine (Hg.): Stifters Mikrologien. Stuttgart: J.B. Metzler 2019, S. 127–145.

Selge, Martin: Adalbert Stifter. Poesie aus dem Geist der Naturwissenschaft. Stuttgart: Kohlhammer 1976.

Selge, Martin: Kategoriale Objektivität bei Stifler. In: Vierteljahrsschrift des Adalbert-Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich 22. 1/2 (1973), S. 17–23.

Stifter, Adalbert: Bunte Steine. Buchfassung. Adalbert Stifter. Werke und Briefe. Historisch- kritische Gesamtausgabe. Bd. 2/2. Hg. von Bergner, Helmut / Frühwald, Wolfgang. Stuttgart [u. a.]: Kohlhammer, 1982.

Stifter, Adalbert: Der Nachsommer. Eine Erzählung. Erster Band. Adalbert Stifter. Werke und Briefe. Historisch- kritische Gesamtausgabe. Bd. 4/1. Hg. von Frühwald, Wolfgang / Doppler, Alfred / Hettche, Walter. Stuttgart [u. a.]: Kohlhammer, 1997.

Völker, Oliver: Langsame Katastrophen. Eine Poetik der Erdgeschichte. Göttingen: Wallstein, 2021.

Dürre in Theodor Storms *Regentrude.* Ressourcenkonflikte aus gattungspoetologischer Perspektive

Urte Stobbe (Siegen)

Abstract: Als einer der wenigen Texte der deutschsprachigen Literatur handelt Theodor Storms *Die Regentrude* von einer Dürre und den damit verbundenen Ressourcenkonflikten. Aus gattungspoetologischer Perspektive wird analysiert, welche märchenhafte und zugleich dramatisch-novellistisch zugespitzte Lösung der Text für diese Konfliktlage anbietet. Das marginalisierte Wissen über das Wirken mythischer Naturwesen wird kurz vor dem Vergessen wieder ins Gedächtnis gerufen und in den Erinnerungsdiskurs reintegriert. Die märchentypische Bestrafung von Habgier und Kaltherzigkeit unterbleibt zugunsten der Vorstellung eines Gemeinschafts- und Gleichgewichtsgedankens, der zwar von der gerahmten Erzählkonstruktion her in die Vergangenheit verlegt ist, der aber dennoch die Frage nach der Relevanz für die Zukunft aufwirft.

Keywords: Theodor Storm, Ressourcenkonflikt, Dürre, (Märchen-)Novelle, Gattungspoetik, Erinnerung, Naturvorstellungen

1. Einleitung

An Theodor Storms *Die Regentrude* (1864) denkt man vielleicht nicht als erstes, wenn es um die Frage nach Naturkatstrophen und die damit verbundenen Ressourcenkonflikte in der deutschsprachigen Literatur geht. Ressourcenkonflikte sind in den letzten Jahren verstärkt in den Fokus gesellschaftswissenschaftlicher Forschung gelangt, gelten sie doch mittlerweile global gesehen als zweithäufigste Konfliktursache für politische und kriegerische Auseinandersetzungen. Sie treten insbesondere dort verstärkt auf, wo der Zugang, die Verteilung und Nutzung natürlicher Ressourcen durch menschengemachte klimatische Veränderungen sowie durch wirtschaftliche und politische Monopolbildungen von Teilen der Bevölkerung als ungerecht bzw. als existenziell bedrohlich erlebt werden (vgl. Richter 2018; dort weiterführende Literatur).

Genau von so einem Ressourcenkonflikt um Wasser und mittelbar um fruchtbares Weideland handelt Storms *Die Regentrude.* Ausgangspunkt ist ein Extremwetterereignis, das in Texten der deutschsprachigen Literatur selten begegnet: Dürre. Die anhaltende Trockenheit bewirkt in einem nicht näher lokalisierten Dorf in Norddeutschland nicht nur ein Sterben der Nutztiere und ein Verdorren der Felder im Dorf, sondern sie verstärkt auch schwelende

soziale Konflikte: Ein protokapitalistisch agierender Wiesenbauer tritt als Krisengewinner hervor, denn das Land, das er seinerzeit als feuchtes und mithin als wertlos geltendes Weideland erworben hatte, wirft nun als einziges noch Heu ab. Die durch die ausbleibenden Ernten erzeugte Not seiner Mitmenschen will er zu weiteren Landkäufen nutzen. Angesichts der Schwierigkeit, gerade zeitlich länger anhaltende Naturkatstrophen literarisch darzustellen, fragt dieser Beitrag nach den Lösungsangeboten für den Wasser-Ressourcenkonflikt aus gattungspoetologischer Perspektive. Dazu werden auch erinnerungsdiskurstheoretische Überlegungen angestellt und die dem Text inhärenten Naturvorstellungen analysiert.

Storms *Regentrude* wurde bislang vor allem psychoanalytisch (vgl. Hansen 1977; Roebling 1985; kritisch dazu Bendel 2001) und/oder hinsichtlich der Männlichkeits- und Weiblichkeitsvorstellungen analysiert (vgl. Tax 1982; Conrad 2013; Conrad 2017). Herausgestellt wurden auch die Bezüge zur germanischen (vgl. z. B. Freund 1986: 39–41; Hansen 2015: 46) und zur griechisch-römischen Mythologie (vgl. z. B. Roebling 1985: 60; Bendel 2001: 76f.). In jüngerer Zeit sind Forschungsbeiträge mit Meteorologiediskursgeschichtlicher bzw. wissenspoetischer Ausrichtung (vgl. Grill 2017; Neumann 2018) sowie mit gattungspoetischem Fokus (vgl. Stockinger 2010: 47f.; Conrad 2013) erschienen. Daran knüpft dieser Beitrag an, legt jedoch den Fokus auf die von Evi Zemanek in ihrem Band *Ökologische Genres* aufgeworfene Frage nach den Affinitäten verschiedener Textgattungen zu dem ihnen jeweils inhärenten ökologischen Wissen (vgl. Zemanek 2018: 23f.). Inwiefern wird demnach in Storms *Regentrude* ein bestimmtes Gattungswissen zur Darstellung einer anhaltenden Dürre fruchtbar gemacht und welches Naturverständnis transportiert der Text innerhalb der Möglichkeiten dieser Textgattung?

2. *Eine märchenhafte Novelle mit dramatischem Spannungsaufbau*

Sowohl im Manuskript als auch in den verschiedenen Veröffentlichungsformaten ist Storms *Die Regentrude* explizit als „Märchen“ ausgewiesen, wobei der Text präziser als „Kunstmärchen“ zu klassifizieren ist (vgl. z. B. Mayer/Tismar 2003: 119–122; Wührl 2012: 226–229). Diese Bezeichnung stammt ursprünglich von Storm selbst, der sie in einem Brief vom 25. Mai 1868 an Theodor Fontane – wenn auch nicht bezogen auf die *Regentrude* – verwendet. Eingeführt in die literaturwissenschaftliche Forschung wurde der Begriff im Jahr 1906 mit der Dissertation zum romantischen Kunstmärchen von Hermann Todsen. Kunstmärchen sind, so die Minimaldefinition, von einem namentlich bekannten Autor im „Bewußtsein der Unwahrscheinlichkeit des

Wunderbaren“ (Rölleke 2000a: 366) verfasst worden. Auch wenn es naheliegt, das Kunstmärchen als eine Unterart oder Variante des Märchens aufzufassen (vgl. z. B. Neuhaus 2017: 3–23), diente der Begriff ursprünglich zur „Ausgrenzung“ (Rölleke 2000a: 367) vom Märchen. Für Märchen ist unter anderem typisch, dass der Verfasser und die Entstehungszeit im Gegensatz zum Kunstmärchen als unbekannt gelten und dass die transnational verbreitete Motivik in der Tradierung vielfach variiert wurde (vgl. Rölleke 2000b: 513). Die Unterscheidungskriterien zwischen Märchen und Kunstmärchen sind im Einzelfall und mit Blick auf die ebenfalls mögliche Bezeichnung „Buchmärchen“ jedoch keinesfalls trennscharf (vgl. z. B. Rölleke 2009: 447; Neuhaus 2017: 4–6).

Aufgrund der häufig novellistischen Struktur von Kunstmärchen findet sich alternativ die Bezeichnung „Märchennovelle“ (vgl. Freund 2009: 50–53; Arendt 2012: 9–12), oder diese Texte werden vollständig der Novelle zugeordnet (vgl. Meier 2014: 75–80). Auch wenn die Novelle als wandelbare Textgattung gilt, und die zeitgenössischen gattungspoetologischen Diskussionen jeweils unterschiedliche Aspekte betonen (vgl. dazu z. B. Aust 1995: 1–54; Stockinger 2010: 115–128; Meier 2014: 11–16), werden nach einem allgemeinen Verständnis – insbesondere in Abgrenzung von der Erzählung oder Kurzgeschichte – eine unerhörte Begebenheit, die konflikthafte Zuspitzung unter Ausschluss alles Überflüssigen und Alltäglichen sowie ein Wendepunkt als gattungskonstitutiv angesehen.

Theodor Storm gibt der Novelle in *Eine zurückgezogene Vorrede aus dem Jahr 1881* seine eigene Prägung:

> Sie [die Novelle] ist nicht mehr, wie einst, „die kurz gehaltene Darstellung einer durch ihre Ungewöhnlichkeit fesselnden und einen überraschenden Wendepunkt darbietenden Begebenheit“; die heutige Novelle ist die Schwester des Dramas und die strengste Form der Prosadichtung. Gleich dem Drama behandelt sie die tiefsten Probleme des Menschenlebens; gleich diesem verlangt sie zu ihrer Vollendung einen im Mittelpunkt stehenden Konflikt, von welchem aus das Ganze sich organisiert, und demzufolge die geschlossenste Form und die Ausscheidung alles Unwesentlichen; sie duldet nicht nur, sie stellt auch die höchsten Forderungen der Kunst. (Storm 1920: 122)

Dieses Zitat wurde bislang als Ausdruck von Storms Anspruchsdenken hinsichtlich der Form (vgl. Meier 2014: 107) und seiner Betonung des „Wert[s] der Novelle“ (Aust 1995: 121) gedeutet. Dass laut *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* in Bezug auf Storm und die Novelle im Realismus die „strenge, dem Drama Freytagscher Prägung analoge Strukturierung des Geschehens“ zu beobachten sei (Thomé / Wehle 2000: 728; vgl. Aust 1995: 121; Stockinger 2010: 121f. u. 141f.), lässt die Frage aufkommen, ob so ein Fall bei der *Regentrude* vorliegen könnte.

Bereits die Unterteilung des Textes in fünf Abschnitte, druckgrafisch durch Freizeilen markiert, lässt an den fünfgliedrigen, dramentypischen Spannungsbogen im Sinne Gustav Freytags denken. Zudem ist nur ein Jahr vor der Veröffentlichung der *Regentrude* Freytags *Technik des Dramas* (1863) erschienen, worin er den Aufbau des klassischen Dramas mit Exposition, Ansteigen der Handlung/erregendem Klimax/Moment, Höhepunkt und Peripetie/Umschlagpunkt, fallender Handlung und retardierendem Moment/Moment der letzten Spannung sowie Katastrophe/Lösung des Konflikts formuliert. Storm könnte diese Veröffentlichung zur Kenntnis genommen haben, bevor er kurz nach Weihnachten 1863 *Die Regentrude* verfasste. Der Text ist wie folgt strukturiert:

Im ersten Abschnitt wird von der Gluthitze berichtet und von der Wette zwischen dem Wiesenbauer und Mutter Stine, ob es gelingen wird, mithilfe der titelgebenden Regentrude, einer Art Fee, die Dürre zu beenden. Dieser Abschnitt ließe sich als Exposition deuten. Der zweite Abschnitt stellt insofern eine Steigerung bzw. ein Ansteigen der Handlung dar, als die Hitze als so stark geschildert wird, dass Andrees, der Sohn Stines, ein verendetes Schaf mit ins Haus trägt und von seiner Begegnung mit dem Feuermann erzählt. War im ersten Abschnitt nur von der angenommenen *Existenz* von Naturwesen die Rede, wird nun von einer märchentypischen *Begegnung* mit dem Wunderbaren in Form eines Kobolds berichtet. Eben jenem Kobold entlockt Andrees als Höhepunkt im dritten Textabschnitt mittels einer List das Wissen darüber, auf welchem Weg zur Regentrude zu gelangen ist. Von nun an besteht berechtigte Hoffnung auf eine Beendigung der Dürre. Mit diesem Wissen können sich Maren, die Tochter des Wiesenbauers, und Andrees im vierten Abschnitt gemeinsam auf den Weg zur Regenfee in die Unterwelt begeben, wobei Maren den letzten Teil des Wegs allein gehen muss. Die Handlung fällt, weil die Erzeugung von Regen hinausgezögert wird: Es reicht nicht, die Regentrude nur mittels eines magischen Verses zu wecken, vielmehr muss Maren danach selbst erst noch den Brunnen aufschließen und gemeinsam mit der Regentrude durch ein Klatschen der Hände die Wolken aus dem Wolkenschloss herausleiten, bevor der erlösende Regen niederfallen kann. Im fünften und letzten Abschnitt des Textes wird der Konflikt durch die als Wetteinsatz versprochene Hochzeit zwischen Andrees und Maren aufgelöst. Die drohende Katastrophe, der Hungertod weiterer Tiere und Pflanzen und eine Zuspitzung der sozialen Konflikte im Dorf durch eine zunehmende Ungleichverteilung der Ressourcen in Gestalt fruchtbarer Felder, konnte abgewendet werden.

Aufgrund der strukturellen Ähnlichkeiten kann Storms *Regentrude* aus gattungspoetologischer Perspektive als Versuch gelesen werden, Freytags Dramenmodell für das Verfassen einer Novelle fruchtbar zu machen und die Textgattung dadurch literarisch aufzuwerten. Als weitere Ästhetisierungsstrategie sind die vielfältigen und textuell miteinander verwobenen

Gegensatzstrukturen zu nennen. So stehen sich mit Marens Vater und Andrees' Mutter das Männlichkeits- und Weiblichkeitsprinzip gegenüber, die wiederum mit der Gegensatz-Stellung im sozialen Gefüge korrelieren: Der Wiesenbauer ist reich, Stine arm; der eine fortschrittsgläubig, die andere alten mündlichen Traditionen glaubend (vgl. Conrad 2017: 105); „Spekulationsgeist" und „Naturreligion" stehen sich gegenüber (Wührl 2012: 226). Hinzu kommt die Dichotomie zwischen Feuer und Wasser, die der Regentrude und dem Feuermann zugeordnet sind, um den Gegensatz zwischen Dürre und Fruchtbarkeit figural zu fassen.

Storms *Regentrude* enthält sowohl erzählerische Elemente der Romantik als auch des Realismus, womit sich die mittlerweile etablierte Forschungsmeinung bestätigt, dass in der (Erzähl-)Literatur des 19. Jahrhunderts beides in jeweils unterschiedlichen Mischungsverhältnissen begegnet. Gleichwohl divergieren die Auffassungen darüber, auf welchen Ebenen sich diese Kombination epochenspezifischer Merkmale zeigt. Laut Claudia Stockinger stehen der Wiesenbauer und die Mutter Stine für zwei gegensätzliche „poetologische[] Prinzipien": der Wiesenbauer für das realistische, Mutter Stine für das romantische Prinzip, weil letztere „gegen den äußeren Anschein dessen, was als ‚realistisch' gelten kann, von der Regentrude eine Lösung des Hitze-Problems erwartet" (Stockinger 2010: 47). Maren Conrad hingegen konstatiert eine „Aufteilung der Räume nach Gattungszuweisungen"; d. h. in der dörflichen Oberwelt sei ein realistischer Raum zu sehen, in der Unterwelt ein phantastischer und zugleich „poetologisch-experimenteller" Gegenraum, „in dem Konzepte der Romantik neu codiert und die Grenzen des Realismus so zugleich ausgelotet und in Frage gestellt werden" (Conrad 2013: 60).

Gattungsgeschichtlich ist die Verankerung des sogenannten Wunderbaren in der Wirklichkeit bzw. die Annahme zweier Welten – einer realen und einer phantastischen, die Einfluss auf erstere nimmt – geradezu konstitutiv für (spät-)romantische und (früh-)realistische Kunstmärchen bzw. Märchennovellen. Theodor Storm bewegt sich zwar hinsichtlich der Motivik noch stark in der Tradition der Romantik (vgl. Mayer/Tismar 2003: 121) ebenso wie bei ihm mythische Vorstellungen von der Verwobenheit des Menschen mit der Natur eine zentrale Rolle spielen (vgl. Freund 1986: 46). Gleichwohl fehlt den Figuren die Ungewissheit, ob es beispielsweise eine Regentrude und einen Feuermann wirklich geben kann, oder ob das, was geschieht, z. B. auf eine psychische Disposition oder auf Alkoholkonsum zurückzuführen ist.

Insgesamt zeigt sich, dass sich in der *Regentrude* nicht allein eine Überblendung zweier Textgattungen beobachten lässt, Märchen und Novelle mit dramenartigem Aufbau, sondern dass der Text zudem romantische Elemente mit realistischen Schreibverfahren verbindet. Dieses poetologisch fassbare „Dazwischen" korrespondiert, so die These, auch damit, dass sich die alte

Welt an der Schwelle zu einer neuen Zeit befindet, bei der das Erinnern alter Mythen eine zentrale Rolle für die Lösung des Ressourcenkonflikts einnimmt.

3. An der Schwelle zu einer neuen Zeit: sich alter Mythen erinnern

Als weitere, für Storms Novellen typische Ästhetisierungsstrategie gelten die Rahmungs- und Erinnerungsstrukturen, deren Rückwendungen ebenso auch auf die Zukunft gerichtet sind (vgl. Aust 1995: 122f.). In Storms *Die Regentrude* markieren gleich die ersten zwei Sätze eine solche Schwellensituation: „Einen so heißen Sommer, wie nun vor hundert Jahren, hat es seitdem nicht wieder gegeben. Kein Grün fast war zu sehen; zahmes und wildes Getier lag verschmachtet auf den Feldern." (Storm 1864/1988: 79) Beschrieben wird nicht nur ein Ausnahmephänomen, das nur sehr selten auftritt: eine schwere Dürre, sondern relevant ist auch, dass die Ereignisse, von denen die Erzählinstanz anhebt zu erzählen, hundert Jahre und damit länger als drei Generationen zurückliegen. Das wiederum entspricht genau jener Zeitspanne von 80 bis 100 Jahren, in der das intergenerationelle, beispielsweise innerhalb einer Familie durch soziale Interaktion konstituierte, *kommunikative* Gedächtnis – eine Unterform des kollektiven Gedächtnisses – endet (vgl. Erll 2011: 30). Die Ereignisse sind dann an keine eigenen, lebendigen Erinnerungen des ältesten Mitglieds einer sozialen Gruppe mehr geknüpft (vgl. ebd.: 18). Von so einer Zeitenschwelle erzählt Storms Text, denn Stine verfügt über keine eigene Erinnerung an eine Begegnung mit der Regentrude, sondern sie kann nur das weitergeben, was ihr ihre Urahnin als wichtig erzählt hat, gilt doch: „Wir erinnern nicht nur, was wir von anderen erfahren, sondern auch, was uns andere erzählen und was uns von anderen als bedeutsam bestätigt und zurückgespiegelt wird." (Assmann 2007: 36)

Bei der Herausbildung des *kulturellen* Gedächtnisses spielt die Verschriftlichung bzw. Schrift eine entscheidende Rolle: Erinnerungen können medial gebunden externalisiert und die Kommunikationssituation zeitlich und räumlich auseinander gezogen werden, weil die Gesprächspartner zur Weitergabe nicht mehr gleichzeitig an einem Ort zugegen sein müssen (vgl. Assmann 2007: 22f.). Gerade literarische Texte können verdrängte oder vergessene Inhalte wieder zugänglich machen, indem sie von diesen erzählen und sie medial vermitteln:

> Literarische Texte können mehr oder weniger neuartige, an die symbolische Sinnwelt einer Erinnerungskultur anschließbare imaginäre Wirklichkeiten erzeugen, indem sie Mythen, historische Ereignisse und Lebenserfahrungen auf prägnante, anschauliche Weise darstellen und damit bestimmte Vergangenheitsversionen in die Erinnerungskultur einspeisen. (Erll 2011: 197)

Ein solcher Fall liegt in Storms *Regentrude* vor, wie im Folgenden zu zeigen ist.

Die Handlung selbst ist nicht datiert, doch ist anzunehmen, dass die Erzählgegenwart der Zeit der Veröffentlichung entspricht: dem Jahr 1864. Somit ist die erzählte Handlung ungefähr in der Mitte des 18. Jahrhunderts angesiedelt und damit in einer Zeit, in der die Industrialisierung in Deutschland beginnt und die klimatischen Folgen noch nicht absehbar sind. Aus heutiger Perspektive ist das noch die Zeit vor dem Anthropozän, sofern man dieses Zeitalter mit Einsetzen der Industrialisierung beginnen lässt (vgl. Crutzen / Stoermer 2000). Entsprechend kommt die Vorstellung eines menschengemachten Klimawandels als textinterner Erklärungszusammenhang für die anhaltende Trockenheit nicht vor. Ebenso wenig wird die Dürre im biblischen Sinn als Strafe für das Fehlverhalten der Menschen interpretiert.

Stattdessen stehen sich in den Figuren des Wiesenbauers und der alten Stine zwei verschiedene Umgangsweisen mit Wetterphänomenen gegenüber, die wiederum mit zwei verschiedenen Weltbildern, einem materiell-orientiert aufgeklärten und einem mythisch-transzendenten, korrespondieren. Für ersteres steht der Wiesenbauer, der über ein Instrument verfügt, mit dem er das Wetter vorhersagen kann, jedoch keine längerfristigen Wetterprognosen vorzunehmen oder die klimatischen Veränderungen zu erklären vermag. Der Wiesenbauer verfügt lediglich über das Wissen, *ob* sich das Wetter verändert, nicht aber *warum*. Seine Nachbarin Stine verfügt indes über ein mündlich innerhalb ihrer Familie tradiertes Wissen über die Ursachen der Hitze und die Mittel zur Abhilfe: Die Regentrude müsse demnach eingeschlafen sein, weil sich kaum noch jemand an ihre Existenz erinnere und an ihre Wirkmacht glaube. Mit der Gluthitze erlaube sich ihr Gegenspieler, der Feuermann, einen Scherz; Hilfe lasse sich nur finden, indem eine unverheiratete junge Frau die Regentrude aufweckt, damit es wieder regnen kann.

Diese zwei konkurrierenden umweltbezogenen Wissensordnungen stehen sich im Text jedoch gerade *nicht* als gleichwertig gegenüber, sondern das mythische Wissen ist das marginalisierte, untergeordnete und fast vergessene. Erst durch die Figurenrede Stines und die Integration dieses Wissens in den literarischen Text wird dieses mythische Wissen im Sinne Astrid Erlls wieder in den Diskurs eingespeist, wissen doch in der Erzählgegenwart der Binnenhandlung nur noch wenige Menschen von der Existenz alter Naturwesen. Die meisten Menschen haben, wie es laut Stine zuvor schon einmal der Fall gewesen sei, die Erinnerung und den alten Glauben an eine von Naturwesen belebte Natur verloren. Damals ist es Stines Urahnin gelungen, die Regentrude zu wecken und dadurch das alte Gleichgewicht der Naturkräfte wiederherzustellen. Unklar ist, ob es *erneut* gelingen wird, die aus den Fugen geratene Welt in Ordnung zu bringen.

4. Die Vorstellung von Gemeinschaft und Gleichgewicht in der Natur

Die Dürre betrifft alle Lebewesen gleichermaßen: die Tiere, Pflanzen wie auch die Menschen. Wie bei anderen Naturkatastrophen auch, zeigen sich mittelbar gravierende gesellschaftliche Verschiebungen. Zu beobachten ist ein bildsprachlich greifbarer, enger Konnex zwischen Dürre und ökonomischer Ungleichverteilung (vgl. Grill 2017: 293–295), wobei sich der Akt des Erzählens und die „Wetterzauberei" zu einer „Poetik des Regenmachens" verdichten (ebd.: 300 u. 302). Auffällig ist jedoch, dass Storms *Regentrude* im intertextuellen Vergleich mit thematisch ähnlichen Texten wie Ludwig Tiecks *Die Elfen*, anders als der genannte Referenztext, im Zeichen märchenhaften Glücks endet.

Überraschend daran ist nicht so sehr die Hochzeit zwischen Maren und Andrees, sondern dass auch Stine und der Wiesenbauer hinter dem Brautpaar „Hand in Hand" (Storm 1864/1988: 108) gehen. Das weicht insofern von den Erwartungen an ein Märchen ab, als zu einem gattungstypischen Ende die Bestrafung desjenigen gehört, der zuvor Fehlverhalten gezeigt hat. Das ist beim Wiesenbauer der Fall, zeigt er doch alle Anzeichen von Kaltherzigkeit und Geldgier, die sich in zügellosem Gewinnstreben und Geiz äußern. Sein Verhalten ist hinsichtlich der Größe seines Wohngebäudes und der Art, wie er in der Hofeinfahrt steht, nicht nur raumgreifend, sondern er freut sich auch unverhohlen darüber, dass er mittlerweile der einzige im Dorf ist, dessen Felder noch Gewinn abwerfen (vgl. ebd.: 79). Da er ausschließlich in Kategorien der Gewinnmaximierung denkt, nutzt er die wirtschaftliche Not seiner Nachbarin Stine zu seinen Gunsten, indem er ihr herablassend selbst die Schuld an ihrem Elend gibt und ihr vorschlägt, ihm noch weitere Grundstücke zu verpfänden (vgl. ebd.: 80).

Als Protokapitalist versammelt der Wiesenbauer alle Eigenschaften, die, den Gattungskonventionen des Märchens folgend, geächtet und öffentlich bestraft gehören. Doch wird sein Verhalten, so die These, am Ende deshalb nicht sozial exkludiert, weil das dem Gemeinschafts- und Gleichgewichtsgedanken widersprechen würde, der als Idealvorstellung dem Text unterlegt ist. Dazu gehört, dass *jeder* Mensch (wieder) als Teil der harmonischen und im Gleichgewicht befindlichen Natur gesehen werden sollte. Nur so kann die Naturvergessenheit überwunden werden, als deren Ausdruck die Dürre zu bewerten ist:

> Die bedrohliche Trockenheit dieses Sommers [. . .] wird zum Zeichen elementarer Entfremdung des zunehmend ökonomisch denkenden Menschen von der Natur. So wie er den Spruch, mit dem die belebende Regentrude zu wecken ist, fast vergessen hat, so hat sich auch das ursprüngliche Naturverhältnis verloren [. . .]. (Mayer/Tismar 2003: 122)

Diese genuin romantische Vorstellung der engen Verwobenheit des Menschen mit der Natur ist textuell auch dadurch markiert, dass die menschliche Lebenswelt in direkter Verbindung zu der Welt der Regentrude steht. Der Ort des Übergangs zwischen den Welten ist keinesfalls zufällig eine hohle Weide, gilt dieser Baum doch als literarisches Symbol der Erneuerung und steht am Eingang zum Hades, d. h. zur Unterwelt (vgl. Grüning 2012); ebenso werden seit dem Altertum Weiden mit Wasser und Weiblichkeit bzw. mit Hexen in Verbindung gebracht und in unterschiedlichen Religionen für Praktiken des Regenzaubers verwendet (vgl. Beuchert 2004: 335–339). Wie in Tiecks *Die Elfen* zeigt sich auch in Storms Text, dass die in der Anderswelt lebenden Naturwesen die klimatischen Bedingungen in der „Normalwelt" bestimmen. In der *Regentrude* wird die Verbindung beider Welten dadurch evident, dass es zur gleichen Zeit in beiden Bereichen anfängt zu regnen und dass Maren und Andrees mit einem Kahn von der Unterwelt auf direktem Weg in ihr Dorf gelangen.

Hinsichtlich der geschilderten Ressourcenkonflikte entwirft Storms *Regentrude* also eine Lösung auf der Basis spezifischer Naturvorstellungen: Wenn das Gleichgewicht gestört ist, beispielsweise in Form anhaltender Dürre, ist der Mensch davon unmittelbar betroffen. Das impliziert indes kein Nutzungsverbot der natürlichen Ressourcen, sondern fordert dazu auf, das Gleichgewicht pflegend zu bewahren, um die Fruchtbarkeit der Welt nicht zu gefährden (ähnlich Wührl 2012: 229). Zudem wird ein aktives Handeln des Menschen eingefordert, denn es reicht nicht, die durch die Regenfrau personifizierte Natur lediglich zu wecken, sondern es ist auch ein eigener Beitrag zu leisten – hier: den Brunnen aufzuschließen und die Wolken loszuschicken. Darüber hinaus wird eine nachhaltige Wissensweitergabe angemahnt, bittet die Regentrude doch am Ende Maren: „So geh, mein Kind; und wenn Du heimkommst, so erzähle den andern Menschen von mir, daß sie meiner fürder nicht vergessen." (Storm 1864/1988: 104) Das ist nichts anderes als die Mahnung, dieses alte Wissen nicht *wieder* in Vergessenheit geraten zu lassen, indem die Menschen *zuhören* und sich daran *erinnern*, dass es außerhalb ihrer Vorstellungswelt noch Kräfte gibt, ohne deren Wirken die Welt aus dem Gleichgewicht gerät. Es gibt nach diesem Verständnis auch keine wertlose Natur, denn auch sumpfige Wiesen erfüllen ihren Zweck – und nicht allein den materiellen. Zu den im Text transportierten Naturvorstellungen gehört auch die Nähe von Natur- und Weiblichkeitsvorstellungen, die bereits in Texten der Romantik auf vielfältige Weise angelegt, hier jedoch eng geführt wird. Denn auch wenn Wissen über Stine und Andrees weitergegeben wird (vgl. Hansen 2015: 46), kann nur Maren allein die titelgebende Regentrude aufwecken.

5. Fazit

Storms *Regentrude* ist alles andere als eine „behagliche Kunstmärchendichtung“ (Rölleke 2009: 450), sondern zeugt von einem Ressourcenkonflikt um Wasser und somit um fruchtbares Weideland. Auf übergeordneter Ebene thematisiert der Text die Folgen der Naturvergessenheit der Menschen auf novellenspezifische Weise. Die Rahmenkonstruktion, wonach etwas erzählt wird, das bereits hundert Jahre zurückliegt, legt offen, dass das alte mythische Wissen schon Mitte des 18. Jahrhunderts gegen das Vergessen ankämpfen musste. Der Text erinnert somit daran, wie es richtig hätte laufen *können*, doch gehört die erzählte Zeit schon in der Erzählgegenwart um 1864 unwiederbringlich und unabänderlich der Vergangenheit an. Gattungspoetologisch betrachtet kommt verstärkend hinzu, dass die Beendigung der Dürre und die Lösung des sozialen Konflikts ins Märchenhaft-Irreale gewendet ist. Der zunächst lapidar wirkende, erste Satz des Textes, dass es seitdem keine so große Hitze mehr gegeben habe, lässt zwei mögliche Schlussfolgerungen zu: Entweder es wurde seither der Wunsch der Regentrude befolgt, ihrer zu gedenken, *oder* die Menschen haben bei ausbleibender Gefahr keine Notwendigkeit mehr darin gesehen, dem alten, mythischen Wissen von der Wirkkraft einer belebt gedachten Natur Glauben zu schenken. Auf verstörende Weise bleibt damit die Frage nach der Relevanz für Gegenwart und Zukunft virulent, der damaligen wie der heutigen, sollte es erneut zu einer Dürre kommen. In Anbetracht der zunehmenden klimatischen Veränderungen erweist sich Storms Text somit als hochaktuell.

Literatur

Arendt, Dieter: Märchen-Novellen oder Das Ende der romantischen Märchen-Träume. Tübingen: Francke, 2012.

Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. 6. Aufl., München: Beck, 2007.

Aust, Hugo: Novelle. 2., überarb. u. erg. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1995.

Bendel, Sylvia: Hochzeit der Gegensätze oder Suche nach dem Weiblichen? Wasser- und Feuerimaginationen in Theodor Storms „Regentrude“. In: Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft 50 (2001), S. 65–79.

Beuchert, Marianne: Symbolik der Pflanzen. Frankfurt/Main / Leipzig: Insel, 2004.

Conrad, Maren: „Die Regentrude“ (1864). In: Demandt, Christian / Theisohn, Philipp (Hg.): Storm-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler, 2017, S. 104–107.

Conrad, Maren: Das realistische Märchen – ein Oxymoron? „Die Regentrude" als experimenteller Text an den Grenzen des Realismus. In: Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft 62 (2013), S. 53–69.
Crutzen, Paul/Stoermer, Eugene F.: The „Anthropocene". In: Global Change Newsletter 41 (2000), S. 17–18.
Erll, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. 2., aktual. u. erw. Aufl., Stuttgart/Weimar: Metzler, 2011.
Freund, Winfried: Novelle. Stuttgart: Reclam, 2009.
Freund, Winfried: Rückkehr zum Mythos. Mythisches und symbolisches Erzählen in Theodor Storms Märchen „Die Regentrude". In: Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft 35 (1986), S. 38–47.
Grill, Oliver: Regen: Wetterzauberei, Meteorologie und Ökonomie in Theodor Storms Märchen von der *Regentrude*. In: Büttner, Urs / Theilen, Ines (Hg.): Phänomene der Atmosphäre. Ein Kompendium Literarischer Meteorologie. Stuttgart: Metzler, 2017, S. 292–303.
Grüning, Hans-Georg: Weide. In: Butzer, Günter / Jacob, Joachim (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. 2., erw. Aufl., Stuttgart / Weimar: Metzler, 2012, S. 478.
Hansen, Erk F.: Komplexe Simplizität. Zu Theodor Storms *Regentrude* (1864). In: Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft 64 (2015), S. 39–52.
Hansen, Hans-Sievert: Narzißmus in Storms Märchen. Eine psychoanalytische Interpretation. In: Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft 26 (1977), S. 37–56.
Mayer, Mathias / Tismar, Jens: Kunstmärchen. 4. Aufl., Stuttgart: Metzler, 2003.
Meier, Albert: Novelle. Eine Einführung. Berlin: Erich Schmidt, 2014.
Neuhaus, Stefan: Märchen. 2. überarb. Aufl., Tübingen: Francke, 2017.
Neumann, Michael: Vertrauensbildung. Sozialität und Wissen in Theodor Storms Kunstmärchen *Die Regentrude* (1864). In: Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft 67 (2018), S. 105–120.
Richter, Solveig: Ressourcenkonflikte. In: Bundeszentrale für politische Bildung (2018). https://www.bpb.de/internationales/weltweit/innerstaatliche-konflikte/76755/ressourcenkonflikte (Zugriff 05.01.2022).
Roebling, Irmgard: Prinzip Heimat – eine regressive Utopie? Zur Interpretation von Theodor Storms „Regentrude". In: Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft 34 (1985), S. 55–66.
Rölleke, Heinz: Kunstmärchen. In: Fricke, Harald (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 2. Berlin / New York: de Gruyter, 2000a, S. 366–369.
Rölleke, Heinz: Märchen. In: Fricke, Harald (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 2. Berlin/New York: de Gruyter, 2000b, S. 513–517.
Rölleke, Heinz: Kunstmärchen. In: Lamping, Dieter (Hg.): Handbuch der literarischen Gattungen. Stuttgart: Kröner, 2009, S. 447–451.
Stockinger, Claudia: Das 19. Jahrhundert. Zeitalter des Realismus. Berlin: Akademie, 2010.
Storm, Theodor: Die Regentrude. In: Ders.: Sämtliche Werke in vier Bänden. Bd. 4: Märchen. Kleine Prosa. Hg. von Dieter Lohmeier. Berlin: Deutscher Klassiker Verlag, 1988, S. 79–108.

Storm, Theodor: Sämtliche Werke in acht Bänden. Hg. von Köster, Albert. Bd. 8. Leipzig: Insel, 1920.

Tax, Petrus W.: Storms *Die Regentrude* – auch „eine nachdenkliche Geschichte“. In: Modern Language Notes 97.3 (1982), S. 615–635.

Thomé, Horst / Wehle, Winfried: Novelle. In: Fricke, Harald (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 2. Berlin / New York: de Gruyter, 2000, S. 725–731.

Wührl, Paul-Wolfgang: Das deutsche Kunstmärchen. Geschichte, Botschaft und Erzählstrukturen. 3., etwas erg. Aufl., Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren, 2012.

Zemanek, Evi: Ökologische Genres und Schreibmodi. Naturästhetische, umweltethische und wissenspoetische Muster. In: Dies. (Hg.): Ökologische Genres. Naturästhetik – Umweltethik – Wissenspoetik. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2018, S. 9–56.

Sintflutgedichte des Expressionismus. Vier exemplarische Analysen

Arturo Larcati (Verona/Salzburg)

Abstract: Im „expressionistischen Jahrzehnt“ erlebt die Katastrophenliteratur einen Höhepunkt, kreisen doch viele expressionistische Texte um den Zusammenhang von Apokalypse und Messianismus. Im Bereich der Lyrik ist das biblische Motiv der Sintflut besonders beliebt. Deren unterschiedliche Funktionen werden hier anhand von vier repräsentativen Beispielen untersucht. Zwei Gedichte von Paul Boldt (*Die Sintflut*, 1912, *Auf der Terrasse des Café Josty*, 1914) werden dabei zum berühmten *Weltende* (1911) von Jakob van Hoddis und zu *Revolutionsaufruf* (1915) von Franz Werfel in Bezug gesetzt. Aus diesem Vergleich geht hervor, dass sich der expressionistische Dichter manchmal vom katastrophalen Ereignis einfach überwältigt fühlt, genauso wie er sich manchmal zum distanzierten Beobachter oder zum Motor der radikalen Veränderung stilisiert, die er heraufbeschwört.

Keywords: Expressionismus, Sintflut, Paul Boldt, Jakov van Hoddis, Franz Werfel

> Ich weiß, dass es nur Katastrophen gibt. Feuersbrünste, Explosionen, Absprünge von hohen Türmen, Licht, Umsichschlagen, Amokschreien. Diese alle sind unsere tausendmal gesiebten Erinnerungen daran, daß aus dem fletschenden Schlund einer Katastrophe der Geist bricht.
> (Rubiner 1912/1976: 251f.).

1. Einleitung

In der Literatur und Kunst über die Katastrophe bildet die Auseinandersetzung mit dem Sintflutmotiv seit eh und je eine sehr beliebte Konstante. Im zwanzigsten Jahrhundert werden der Mythos der Apokalypse und „die Noah-Sintflut-Tradition aus dem Interpretationsmonopol der Kirchen herausgenommen“, so dass ein Raum entsteht, in dem Schriftsteller*innen und Künstler*innen „autonome Zugänge und Auslegungen“ dazu erproben (Niehl 1999: 91). Als Kurt Pinthus zum Beispiel die berühmte Anthologie *Menschheitsdämmerung* (1919) veröffentlicht, wird einer breiten Öffentlichkeit klar, dass sich die expressionistischen Dichter lange vor dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges der Metaphern der Katastrophe, der Apokalypse und der Sintflut bedienten, um das nahe Ende einer Epoche zu schildern, die Stefan Zweig

in der *Welt von Gestern* (1942) als Zeit der Sicherheit und der Stabilität charakterisieren sollte. In ihren Texten malten sie zahlreiche Untergangsvisionen aus, die in manchen Fällen die Form von Naturkatastrophen bzw. von ozeanischen Fluten annehmen und oft mit dem Wunsch nach Erlösung verbunden werden. Aus der *Menschheitsdämmerung*, aber auch aus etlichen anderen Kontexten lassen sich, so der Befund, von dem im vorliegenden Aufsatz ausgegangen wird, bemerkenswerte neue Interpretationen des biblischen Motivs der Sintflut im sogenannten expressionistischen Jahrzehnt ableiten (vgl. Dorowin 2013). Anhand vier exemplarischer Gedichtanalysen soll daher gezeigt werden, welche Funktionen das biblische Paradigma der Genesis (6–9) in der expressionistischen Dichtung erfüllt.

In seiner Studie zu den Funktionen des Sintflutmotivs in der modernen deutschen Literatur unterscheidet Paul Goetsch drei Modelle der Auseinandersetzung: ein religiöses, ein politisch-soziales und ein existenzielles (vgl. Goetsch 1989). Gerade die Texte, die während des expressionistischen Jahrzehnts entstanden sind, bieten jedoch genügend Belege dafür, dass sehr oft die drei Dimensionen nicht voneinander zu trennen sind.

2. *Paul Boldts Sintflutgedichte*

Mit der Sintflutthematik hat sich in zwei Gedichten Paul Boldt (1885–1918/1919) beschäftigt, ein wenig bekannter und früh verstorbener Dichter des Expressionismus, der zahlreiche seiner Texte in der *Aktion* von Franz Pfemfert veröffentlicht hat.[1] Die beiden Gedichte sind zwei Sonette – ein Beleg für die Beliebtheit dieser Gattung bei den expressionistischen Dichtern, etwa bei Paul Zech, Georg Heym, Theodor Däubler und anderen. Dabei steht die extreme Künstlichkeit dieser Gedichtform im krassen Widerspruch zum irritierenden Inhalt. Aus diesem Kontrast entsteht der Reiz, in gebundener Form „den Untergang der überkommenen Werte zu fassen oder auch parodistisch, kabarettistisch oder grotesk zu kontrastieren.“ (Fechner nach Minaty 1976: 20) Auf welche Weise auch immer, hinter der Wahl der Sonettform steht die Absicht, bewusst zu provozieren. „Die mit derartigen Formtraditionen assoziativ verbundenen Erwartungen der Leser an die Sprache, die Bildlichkeit und Thematik werden von dieser [der expressionistischen, A.L.] Lyrik durchaus evoziert, doch zugleich provokativ enttäuscht.“ (Anz 2002: 179)

1 Über Paul Boldt ist wenig bekannt. Zahlreiche Umstände seiner Lebens- und Wirkungsgeschichte (inklusive seines frühen Todes) sind bis heute rätselhaft. Die einzige monographische Studie zu Boldt ist: Minaty 1976.

Das erste Gedicht mit dem Titel *Die Sintflut* ist in der Sammlung *Junge Pferde! Junge Pferde!* erschienen, der einzigen monographischen Buch-Publikation von Boldt. Der Gedichtband wurde 1914 in der Reihe *Der jüngste Tag* im Verlag Kurt Wolff veröffentlicht. Das Gedicht lautet:

Die Wolken wachsen aus den Horizonten
Und trinken Himmel mit den Regenhälsen.
Die Menschen bissen auf den höchsten Felsen
In weiße Stirnen, die nicht denken konnten,

Daß Läuse aus dem Meer, die See, krochen.
Im Abendsturm ertranken lange Pappeln. –
Sie hörten auf der Nacht die Sterne trappeln,
Die in dem All den warmen Erdrauch rochen,

Dann schwamm die Sonne in dem glatten Wasser.
Das Wasser fiel. Die Seen faulten ab.
Die Erde trug der Meere hellen Schurz.

Die Sterne standen, von Begierde blasser,
Mit dünnem Atem an des Ostens Kap.
Ein Stern sprang nach der Erde, sprang zu kurz.

(Boldt 1979: 25)

Im Gedicht wird eine apokalyptische Vision kosmischen Ausmaßes präsentiert – mit personifizierten „Wolken", die „Himmel [trinken] mit den Regenhälsen", mit Läusen, die „aus dem Meer [. . .] krochen", mit langen Pappeln, die „im Abendsturm ertranken", mit der Sonne, die „in dem glatten Wasser [schwamm]", mit fäulenden Seen und schließlich mit der Erde, die „der Meere hellen Schurz [trug]".

Es kommt auch zu einem Ausbruch von kollektiver Aggressivität, der an Wahnsinn grenzt: „Die Menschen bissen [. . .] / In weiße Stirnen, die nicht denken konnten, / Daß Läuse aus dem Meer [. . .] krochen." Man könnte die Frage stellen, ob der Dichter die Überwindung der Rationalität gutheißt, die hier geschildert wird. In diesem Fall wäre eine Nähe zu Gottfried Benn zu beobachten, in dessen antirationaler Ästhetik der Neokortex im Gehirn zerstört werden soll, damit die basalen Schichten freigelegt werden, wo Poesie entsteht.[2]

2 Paul Boldt und Gottfried Benn traten gemeinsam bei Veranstaltungen im Umkreis der *Aktion* auf. In seiner Anthologie *Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts* (1962) hat

Das Gedicht beschreibt, wie die Sintflut kommt und geht; die letzten drei Verse schildern die Situation nach der Sintflut: „Die Sterne standen, von Begierde blasser, / Mit dünnem Atem an des Ostens Kap." Die Sterne werden personifiziert, „blass" stehen sie „[m]it dünnem Atem an des Ostens Kap", wo die Sonne aufgeht. Das letzte Bild ist nicht eindeutig zu verstehen. Es heißt: „Ein Stern sprang nach der Erde, sprang zu kurz." Man könnte diesen Stern vielleicht religiös als Bethlehem-Stern interpretieren. Auf jeden Fall endet das Gedicht mit einer Note des Versagens, des Nicht-Gelingens, des Scheiterns. Somit färbt sich Boldts Vision der Apokalypse in diesem Gedicht eindeutig pessimistisch. Eine rettende Instanz kommt nicht vor.

Die Sintflut ist Teil eines Zyklus, der aus vier Gedichten besteht. Das thematische Scharnier, das die vier Texte zusammenhält, besteht aus Tod- und Untergangsvisionen. Im ersten Gedicht gerät *[d]er Turmsteiger* ins Schwindeln und stürzt mit einem entsetzlichen Schrei. Im Zentrum des Gedichts stellt die Wassermetaphorik einen Zusammenhang zu dem *Sintflut*-Text her: „Er schauderte. Er sah das Meer, er sah ein Schiff, / Das gelbe Wellen schaukelten und schoben, / und die Wellen, Wellen – Wellen woben / An seinem unvollendeten Begriff." (Ebd.: 24) Die individuelle Katastrophe gewinnt dann kosmisches Ausmaß im *Sintflut*-Gedicht – die darin skizzierten Schreckensbilder werden in den zwei anderen unmittelbar darauffolgenden Texten konsequent weiter entfaltet. In *Capriccio* besucht der allegorisierte Tod, aus dem Garten kommend, die Bewohner eines Schlosses und sucht sich seine Opfer eins nach dem anderen: „Der Tod wühlt in den fetten, welken Pärchen, / Frißt sie wie Trüffeln, die ein Schwein aufspürt." (Ebd.: 27) *Impression du soir* schildert in den letzten zwei Strophen ein makabres und surreales Todes- und Untergangsszenario:

> Ein rotes Mohnfeld mit den schwarzen Köpfen,
> Ragen die Schote. Einsam, krank und kahl.
> Die Wolkenvögel, Eiter an den Kröpfen,
>
> Wie Pelikane flattern sie zum Mahl.
> Und als die Horizonte Dunkel schöpfen,
> Wirft sich der Blitz heraus, der blanke, Aal.
>
> (Ebd.: 28)

Benn Boldt mit vier Gedichten gewürdigt (1979: 111–113). Im Gegensatz dazu ist Boldt in der Anthologie *Menschheitsdämmerung* überhaupt nicht vertreten, was gemeinsam mit seinem frühen Tod dazu beigetragen hat, dass er bald vergessen wurde.

Zwei Jahre vor *Die Sintflut* erscheint ein anderes, thematisch mit diesem verbundenes Gedicht mit dem Titel *Auf der Terrasse des Café Josty*. Nach seiner Veröffentlichung in der Zeitschrift *Die Aktion* wurde es in mehreren Anthologien expressionistischer Lyrik nachgedruckt und gilt mit großer Wahrscheinlichkeit als Boldts bekanntestes Gedicht. Das Café Josty existierte von 1812 bis 1930 und war neben dem Café des Westens eines der berühmten Künstler- und Literatencafés der Berliner Bohème. Auf der Terrasse des Cafés entstanden Arbeiten von Adolph Menzel und George Grosz.

Der Potsdamer Platz in ewigem Gebrüll
Vergletschert alle hallenden Lawinen
Der Straßentakte: Trams auf Eisenschienen
Automobile und den Menschenmüll.

Die Menschen rinnen über den Asphalt,
Ameisenemsig, wie Eidechsen flink.
Stirne und Hände, von Gedanken blink,
Schwimmen wie Sonnenlicht durch dunklen Wald.

Nachtregen hüllt den Platz in eine Höhle,
Wo Fledermäuse, weiß, mit Flügeln schlagen
Und lila Quallen liegen – bunte Öle;

Die mehren sich, zerschnitten von den Wagen. –
Aufspritzt Berlin, des Tages glitzernd Nest,
Vom Rauch der Nacht wie Eiter einer Pest.

(Ebd.: 70)

Während *Die Sintflut* als ein Naturgedicht betrachtet werden kann, handelt es sich bei *Auf der Terrasse des Café Josty* um eine apokalyptische Vision der Großstadt, wie wir sie zum Beispiel aus den Gedichten von Georg Heym kennen. Sie eröffnet sich dem Dichter, der die Stadt von der Terrasse des Cafés aus beobachtet. Das Gedicht ist ein Sintflutgedicht, weil es durch viele Wassermetaphern strukturiert ist. Gleich in der ersten Strophe ist vom Potsdamer Platz die Rede, der „alle hallenden Lawinen" „[v]ergletschert": Die Lawinen des Platzes sind die Autos und die Trams. Dass in der zweiten Strophe die Menschen über den Asphalt „rinnen", ist eine weitere Wassermetapher, und das gilt ebenfalls für Stirnen und Hände, also für die Menschen, die „wie Sonnenlicht durch dunklen Wald [schwimmen]". Die Wasser-Isotopie wird auch in der dritten und vierten Strophe konsequent fortgesetzt. In der dritten Strophe hüllt der Nachtregen den Platz in eine Höhle, wo „bunte Öle" auf

der Straße durch ihre Reflexe die Form von „lila Quallen" annehmen. In der vierten Strophe ist von Berlin, das „aufspritzt", die Rede – ein sehr naturalistisches und einfaches Bild, denn beim Vorbeikommen der Wagen spritzt das Wasser der Lachen auf. Die Schluss-Metapher enthält die zentrale Aussage des Gedichts: Berlin spitzt auf wie „Eiter einer Pest". Mit dieser vieldeutigen Metapher weist Boldt möglicherweise auf die negativen Folgen der Industrialisierung hin, wie zum Beispiel auf die Verpestung der Luft, oder er will mit einem Verweis auf Krankheit die moralische Korruption der Stadt an den Pranger stellen. Für Letzteres ließe sich in der Sintflutthematik eine Begründung finden, da diese im Alten Testament von Gott als Strafe für die Sündhaftigkeit der Menschen in der Stadt geschickt wird. In dieser Hinsicht könnte Berlin als neues Gomorrha bzw. als neues Babylon erscheinen.

3. Weltende *(1911) von Jakob van Hoddis*

Boldts Sintflut-Texte lassen sich mit dem berühmten *Weltende* (1911) von Jakob van Hoddis (1887–1942) schon aufgrund einer allgemeinen Grundstimmung in Verbindung bringen, wie bereits Silvia Schlenstedt bemerkt hat: „Jungsein, Dynamik, Ängstigung und vitaler Genuß im Besitzergreifen des Geländes wurden hier [in *Junge Pferde* ähnlich wie in *Weltende*, A.L.] in einer bewegten offenen Rhythmik vorgetragen, was alles eine breite Basis zur Kommunikation für das Aufbruchsgefühl schaffte." (Schlenstedt in Boldt 1979: 202f.) Sehr wahrscheinlich haben sich Paul Boldt und Jakob van Hoddis bei den Vortragsabenden, die letzterer als Mitgründer des „Neopathetischen Cabarets" gemeinsam mit Kurt Hiller in Berlin organisierte, persönlich kennengelernt (Minaty 1976: 9f.).

Weltende ist zwar aus Anlass des Wiedererscheinens des Halley'schen Kometen im Jahre 1910 entstanden (vgl. Manojlovic 2020: 61–69), allerdings hat van Hoddis die damit verbundenen Ängste zu einer Prophetie über das Ende der bürgerlichen Gesellschaft verdichtet. Damit ist das Gedicht zu einem poetischen Manifest der expressionistischen Bewegung bzw. zur „Marseillaise der expressionistischen Rebellion" (J.R. Becher; zit. nach Lange 1969: 346) geworden:

> Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut,
>
> In allen Lüften hallt es wie Geschrei.
>
> Dachdecker stürzen ab und gehn entzwei
>
> Und an den Küsten – liest man – steigt die Flut.

Der Sturm ist da, die wilden Meere hupfen
An Land, um dicke Dämme zu zerdrücken.
Die meisten Menschen haben einen Schnupfen.
Die Eisenbahnen fallen von den Brücken.

(Van Hoddis 1987: 15)

In unserem Zusammenhang ist hervorzuheben, dass *Weltende* ein explizites Sintflut-Gedicht ist: zuerst erscheint die „Flut", die an den Küsten „steigt", dann werden die „wilden Meere" personifiziert, sie „hupfen / An Land, um dicke Dämme zu zerdrücken." Die Banalität des Schnupfens, den die meisten Menschen haben, wird mit der Dramatik der Züge kontrastiert, die „von den Brücken" fallen. Ähnlich wie Boldt spielt auch van Hoddis mit dem Widerspruch zwischen traditioneller Form und Drastik des Inhalts, um seine Leser und Leserinnen zu irritieren: Die Vision des Untergangs des Kaiserreiches wird im Stil aneinander gereihter Schlagzeilen im klassischen Metrum des fünfhebigen Jambus präsentiert. Gegenüber Boldt kommt die Dimension der Medialität als Neuigkeit hinzu: „Durch das in Parenthese gesetzte ‚liest man' in der Schlusszeile erscheinen die Verse [. . .] als eine Montage von Zeitungsartikeln." (Schmidt-Bergmann 2003: 322) Auch die Doppeldeutigkeit des Ausdrucks „Der Sturm ist da", der sowohl auf ein extremes Wetterereignis als auch auf die expressionistische Zeitschrift von Herwarth Walden hinweist, passt in diesen Zusammenhang. Wenn man die Referenz auf die Berliner Zeitschrift als Forum der expressionistischen Revolution in den Vordergrund stellt, dann erscheint das Gedicht als selbstreflexiver Text, mit dem van Hoddis für die expressionistische Bewegung wirbt. Der Manifest-Charakter von *Weltende* – den das Gedicht allein aufgrund seiner Kürze besitzt – wird durch diese Anspielung noch stärker akzentuiert.

Mit Blick auf die antibürgerliche Polemik arbeitet van Hoddis mit dem Florett der Ironie („Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut"), Boldt hingegen schwingt in seinem zweiten Gedicht sozusagen die moralische Keule der Pest als Metapher für die Korruption der Bürger. Boldts auf die Pest verweisende Eiter-Metaphorik bringt insgesamt eine zivilisationskritisch ausgerichtete Note in die Betrachtung der Großstadt. In *Weltende* gibt es Isotopien, die konsequent durchgeführt werden, während Boldt ein Kaleidoskop von Bildern schafft, ohne zwischen ihnen eine Wahl treffen zu können. Das Gedicht muss für ihn sozusagen an allen Glocken schlagen. Insofern erscheint *Weltende* stimmiger bzw. besser strukturiert.

4. *Franz Werfels* Revolutions-Aufruf *(1915)*

Das Thema der sozialen Revolution, das in *Weltende* in der Metapher der Sintflut symbolisiert wird, greift auch Franz Werfel im Gedicht mit dem expliziten Titel *Revolutions-Aufruf* auf, das aus der Sammlung *Einander* (1915) stammt. Seit 1911 ist Werfel Lektor beim Verlag Kurt Wolff in Leipzig. Dort ist er für die Reihe mit dem bezeichnenden Titel *Der jüngste Tag* verantwortlich, in der auch – 1914, als Band 11 – die Sammlung *Junge Pferde! Junge Pferde!* von Paul Boldt erscheint.

Zur Zeit der Entstehung der Sammlung *Einander* steht Werfel, der beim Ausbruch des Krieges einberufen wurde, dem Konflikt sehr skeptisch gegenüber. Mit Texten wie *Der Krieg* und *Die Wortemacher des Kriegs* verfasst er im August 1914 programmatische Antikriegsgedichte. In diesem Kontext kann auch das Gedicht *Revolutions-Aufruf* gelesen werden, das im Buch direkt diesen Texten folgt:

> Komm Sintflut der Seele, Schmerz, endloser Strahl!
> Zertrümmre die Pfähle, den Damm und das Tal!
> Brich aus Eisenkehle! Dröhne du Stimme von Stahl!
>
> Blödes Verschweinen! Behaglicher Sinn,
> Geh mir mit deinem toten Ich bin!
> Ach nur das Weinen reißt uns zum Reinen hin.
>
> Laß nur die Mächte treten den Nacken dir.
> Stemmt auch das Schlechte zahllose Zacken dir.
> Sieh das Gerechte, feurig fährt aus den Schlacken dir.
>
> Wachsend erkenne das Vermaledeit!
> Brüllend verbrenne im Wasser und Feuer-Leid!
> Renne renne renne gegen die alte, die elende Zeit!!
>
> (Werfel 1967: 165)

Werfel beschwört eine „Sintflut der Seele“, bei ihm ist der Schmerz die Sintflut – das heißt: der Schmerz ist das Agens der Veränderung, *er* soll die Pfähle, den Damm und das Tal zertrümmern. Der hier evozierte Schmerz wird in der „Stimme aus Stahl“ metamorphosiert. Die „Stimme aus Stahl“ ist die Stimme des Dichters, sie ist eine revolutionäre, harte Stimme, die „dröhnen“ soll, die ein lautes Geräusch provozieren soll. Gemeint ist hier, dass sie nicht „lyrisch“ im Sinne von „raffiniert“, „subtil“ und „zart“ sein soll. In der ersten Strophe wird somit ein Wechsel in der lyrischen Sprache gefordert: Im 19. Jahrhundert bzw. um die Jahrhundertwende war die lyrische Sprache, zumindest was die

symbolistische Ausrichtung betrifft, keine „Stimme aus Stahl". Der Ton, der beispielsweise in den Gedichten von Hofmannsthal oder Rilke herrscht, war eher ein melancholischer als ein „dröhnender". Jetzt soll hingegen die lyrische Sprache ein lautes Geräusch machen, aus der (Welt)Innerlichkeit herauskommen, militant sein, in den Plätzen zu hören sein.

Die Stimme des Dichters interveniert in der zweiten Strophe gegen das, was hier „behaglicher Sinn" genannt wird. Das Behagliche und das Gemütliche stehen für ein Modell von Bürgerlichkeit, in dem alles eingesperrt, eingehegt ist. So verstanden erscheint das bürgerliche Leben als ein Bereich, in dem keine Denkfreiheit existiert, als ein Gefängnis, aus dem man ausbrechen soll. Das bürgerliche Leben wird im Gedicht mit Starre und Tod assoziiert.

In der zweiten Hälfte des Gedichts kommen viele Imperative vor. Der appellative Charakter herrscht in diesem Teil des Gedichts vor, wie aus der Wiederholung des Personalpronomens „dir" hervorgeht. Der Schmerz, der im Gedicht zweimal beschworen wird, soll intervenieren. Die Adressaten der Appelle werden aufgefordert, die Revolution zu unterstützen, auch wenn das Schlechte bei ihnen bereits zahllose Kerben geschlagen hat. Mit anderen Worten: Laut Werfel soll man dem Revolutionsaufruf folgen, auch wenn man bisher Teil des zu stürzenden Systems war, auch wenn das Schlechte einen bisher geformt hat. Auch unter diesen Bedingungen soll man nicht die Hoffnung aufgeben, suggeriert der Dichter.

Das Gedicht bedient sich hier einer religiösen Sprache. Im Imperativ „Sieh das Gerechte" ist ein religiöses Modell zu erkennen. Denn das Gerechte ist Jesus (vgl. 1 Kor. 1,30: „Von ihm kommt auch ihr her in Christo Jesu, welcher uns gemacht ist von Gott zur Weisheit und zur Gerechtigkeit und zur Heiligung und zur Erlösung"). Das Du des Gedichts soll wachsen und geläutert werden – es soll nicht nur das Gerechte sehen, sondern auch das Vermaledeite erkennen. Das Bekenntnis zu Jesus bestätigt Werfel im Pamphlet *Die christliche Sendung* (1917) als *Offene[m] Brief an Kurt Hiller*. Darin wendet er sich „gegen den von Hiller propagierten ‚Aktivismus' und seine Lehre der allheilbringenden Tat, welcher Werfel die Idee des Christentums gegenüberstellte." (Jungk 2001: 75) Darüber hinaus nimmt Werfel als jüdischer Schriftsteller mit diesem dezidierten Bekenntnis zum Christentum in der Auseinandersetzung mit Max Brod und Martin Buber über Judentum und Zionismus Stellung, die 1915 begonnen hat.

Im nächsten Schritt soll das Du in Wasser und Feuer(leid) verbrennen. Hier wird eine besondere Form der Apokalypse beschworen. Denn das Wasser bezieht sich auf die Sintflut, das Feuer hingegen auf die Hölle bzw. auf das Fegefeuer, das hier dazwischengeschaltet wird. Der Mythos der Sintflut wird bei Werfel mit jenem der Hölle bzw. des Fegefeuers kombiniert. Das Modell, das hier entworfen wird, setzt voraus, dass alle Menschen die Apokalypse

durchlaufen, durch die Sintflut und das reinigende Feuer gehen – damit am Schluss einige zu Gott finden und andere in der Hölle landen.

In diesem Gedicht ist der Dichter *agens* der Revolution. Der Dichter übernimmt eine religiöse Position – es ist die Jesus-Position. Er ist der leidende Gerechte. In gewisser Weise eine paradoxe Figur: Als Christus ist er gerecht; aber er muss trotzdem leiden (Gott-Vater lässt seinen Sohn leiden). Mit dieser Stilisierung des Dichters zum Leidenden steht Werfel nicht allein:

> Die Qual, das Leiden scheint vom Schicksal dem Dichter aufgebürdet. Er tritt in zahlreichen Texten als der maßlos Leidende entgegen. Das griechische Wort Pathos bedeutet ursprünglich Leiden. Der Dichter ist eine der wichtigsten „Pathosformeln" des Expressionismus. (Rothe 1979: 25) [3]

Das Gedicht thematisiert eine Revolution des Empfindens – die Leidensfähigkeit des Subjekts muss (re)aktiviert werden, das Weinen wird als das Reine präsentiert, die angekündigte Revolution findet als „Sintflut der Seele" im Bereich des Nicht-Rationalen statt – im Bereich des Körperlichen bzw. des Halbkörperlichen. Das Weinen ist eine irrationale Reaktionsform. Hier werden keine rationalen Argumente abgewogen. Das Weinen hängt mit dem Schmerz zusammen, es ist ein Ausdruck körperlichen bzw. seelischen Schmerzes.

Der Dichter ist am Anfang die „Stimme von Stahl", dann wird er zur Stimme des Gerechten, der sich schlagen lässt: „Laß nur die Mächte treten den Nacken dir", heißt es am Anfang der zweiten Hälfte des Gedichts. Werfel lehnt sich an Jesus an, der leidet, verhöhnt und geschlagen wird, bis er am Schluss gekreuzigt wird. Am Kreuz erklärt er sich zum *agnus dei*, das bereit ist, alle Sünden der Menschheit auf sich zu nehmen, um die Menschheit zu retten (vgl. Lk. 23,34: „Jesus aber betete: Vater, vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun"). Der Dichter wird also im Gedicht zum Propheten der aufgerufenen Revolution, zum *alter ego* von Jesus. Dieser fordert die Menschen auf, sich zu reinigen, und die reinigende Wirkung kommt vom Weinen. In der Vision des Untergangs der bürgerlichen Welt wird zugleich durch den Reinigungsprozess die Erlösung in Aussicht gestellt.

3 Mit Blick auf die Etymologie des Wortes „Pathos" präzisiert Heinz-Georg Held, dass es „von der Medizin als ‚Krankheit' wie auch von der Rhetorik und Ästhetik als ‚übersteigerte Ausdruckgebärde' in Anspruch genommen werden" kann und fügt hinzu, dass „[e]rst Nietzsche die beiden Bedeutungsvarianten wieder zusammengeführt [. . .] und damit das Leiden zur zentralen Kategorie künstlerischer Erfahrung erklärt [hat]." (2007: 116)

5. *Schlussüberlegungen*

Die hier vorgestellten Gedichte sind für das Verhältnis von Literatur und Religion bzw. von Literatur und Prophetie im Expressionismus symptomatisch. Durch ihren spezifischen Umgang mit dem biblischen Mythos der Sintflut profilieren sich Boldt, van Hoddis und Werfel als Schriftsteller einer literarischen Avantgarde, die sich von den symbolistischen Autoren der Jahrhundertwende programmatisch absetzen will. Die Fokussierung auf die Sintflutthematik ermöglicht es, intertextuelle Bezüge zwischen Gedichten herzustellen, die bisher nur in anderen Kontexten diskutiert wurden, und die Aufmerksamkeit auf einen Dichter wie Paul Boldt zu richten, der heute als vergessen gilt.

Das Interesse für das Motiv der Sintflut steht ziemlich am Anfang der Entwicklung der expressionistischen Lyrik. Mittels dieses Motivs drücken die expressionistischen Dichter den allgemein verbreiteten Wunsch aus, dass die als überkommen und korrupt empfundene bürgerliche Gesellschaft weggefegt werden möge, oder die dunkle Ahnung, dass die ganze Welt zugrunde gehen könne bzw. dass eine neue Epoche beginne. Dabei ist die Frage zu stellen: Was für ein Modell von Veränderung liegt den Gedichten zugrunde und wie steht der Dichter dazu? Wenn wir von Sintflut reden, dann ist eine große Katastrophe gemeint, eine radikale, totale, an die Wurzel gehende Veränderung, eine Revolution, das Gegenteil einer Reform. Ist der Dichter *agens*, Protagonist dieser Veränderung oder wird er von ihr überwältigt? Dokumentiert er bloß die Sintflut oder ist er der Motor der Veränderung? Als Gradmesser für das Verhältnis von Künstler und Gesellschaft sind diese Fragen von großer Bedeutung.

Bei Boldt und van Hoddis findet sozusagen eine „Sintflut mit Zuschauer" statt, um es mit Blumenberg zu sagen. Man kann von einem traumatisierten, von einem moralisierenden, ernsten und von einem ironischen Zuschauer sprechen. Bei Boldt sind, wie Peter Rühmkorf vorschlägt, „die bedrückendsten Belege des unfreiwilligen Stupors, der Depression" (1976: 13) zu beobachten. Es ist auffallend, dass in seinen beiden Texten ein Subjekt gar nicht vorkommt. Die Sintflut wird als anonymes Ereignis dargestellt, das Subjekte überwältigt, ohne dass diese einen Einfluss darauf nehmen können. Bei van Hoddis verrät die Ironie eine kritische Distanz zu den von ihm beschriebenen Ereignissen. Außerdem tritt bei ihm das (kollektive) Subjekt als medialisierter Mensch auf, der auf die Zeitungsberichte über die Katastrophen, die um ihn herum passieren, bis hin zu der Revolution in der Kunst reagiert. Im vierten Gedicht hingegen stilisiert Werfel den Dichter zum Verkünder der „Sintflut der Seele" und zum Protagonisten der aufgerufenen Revolution. Er wird zum neuen Messias, der den Beginn einer neuen Zeit nach dem Ende der bürgerlichen Epoche ankündigt.

Wenn das Motiv der Sintflut mit einem utopischen, messianischen Element kombiniert wird, wie es bei van Hoddis und Werfel der Fall ist, dann entsteht der typisch expressionistische Zusammenhang von Apokalypse und Messianismus, der auch in *Geist der Utopie* (1918) von Ernst Bloch zum Ausdruck kommt und später von Hans Magnus Enzensberger als strukturell interpretiert wird:

> Die Idee der Apokalypse hat das utopische Denken seit seinen Anfängen begleitet, sie folgt ihm wie ein Schatten, sie ist seine Kehrseite, sie läßt sich nicht von ihm ablösen: ohne Katastrophe kein Millennium, ohne Apokalypse kein Paradies: Die Vorstellung vom Weltuntergang ist nichts anderes als eine negative Utopie. (Enzensberger 1978: 1)

Von anderen, skeptischeren Autoren wie Paul Boldt oder Gottfried Benn wird hingegen die skizzierte Erneuerungsutopie als Illusion markiert und zugleich negiert. Wie auch immer sie akzentuiert werden, sind diese Positionen Ausdruck einer spezifischen Mentalität, in der nur das absolut Negative oder das absolut Positive existiert und kein Platz für Zwischentöne ist. Unabhängig davon, ob man sich stärker von den apokalyptischen oder von den utopischen Visionen des Expressionismus angezogen fühlt, bilden sie ein Spannungsfeld, entlang dessen sich die Aktualität der Bewegung bis heute kontinuierlich entfaltet.

Literatur

Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus. Stuttgart Weimar: Metzler, 2002.

Benn, Gottfried: Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts. Von den Wegbereitern bis zum Dada. Einleitung von Gottfried Benn, München: DTV, 1962/1979.

Boldt, Paul: Junge Pferde! Junge Pferde! Das Gesamtwerk. Lyrik. Prosa. Dokumente. Hg. und mit einem Nachwort von Wolfgang Minaty. Olten/Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1979.

Dorowin, Hermann: Diluvio e fine del mondo da Georg Heym a Jura Soyfer. In: I volti delle acque. Mitologie del Diluvio nelle letterature contemporanee. Atti del Convegno, Verona, 17–18 maggio 2012, a cura di Raffaella Bertazzoli, Cecilia Gibellini e Arturo Larcati. Firenze: Franco Cesati Editore, 2013, S. 125–136.

Enzensberger, Hans Magnus: Zwei Randbemerkungen zum Weltuntergang. In: Kursbuch 52 (1978), S. 1.

Goetsch, Paul: Funktionen der Sintfluterzählung in der modernen deutschen Literatur. In: Link, Franz (Hg.): Paradeigmata. Literarische Typologie des Alten Testaments. Zweiter Teil: 20. Jahrhundert. Berlin: Duncker & Humblot, 1989, S. 651–684.

Held, Heinz-Georg: Schnellkurs Expressionismus. Köln: Dumont, 2007.

Hoddis, Jakob van Hoddis: Dichtungen und Briefe. Hg. von Regina Nörtemann, Zürich: Die Arche, 1987.
Jungk, Peter Stephan: Franz Werfel. Eine Lebensgeschichte, Frankfurt/Main: S. Fischer, 2001.
Lange, Viktor (1969), Jakob van Hoddis. In: Rothe, Wolfgang (Hg.): Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien. Bern: Francke Verlag, 1969, S. 344–353.
Manojlovic, Katharina: Weltuntergang! Kometen & Apokalypse. In: Manojlovic, Katharina und Putz, Kerstin (Hg.): Utopien und Apokalypsen. Die Erfindung der Zukunft in der Literatur. Wien: Paul Zsolnay, 2020, S. 61–69.
Minaty, Wolfgang: Paul Boldt und die „Jungen Pferde" des Expressionismus. Erotik, Gesellschaftskritik und Offenbarungseid. Stuttgart: Akademischer Verlag Heinz, 1976.
Niehl, Franz W: Noach, Die Sintflut und die Arche. In: Schmidinger, Heinrich (Hg.): Die Bibel in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts. Bd. 2: Personen und Figuren. Mainz: Matthias-Grünewald-Verlag, 1999, S. 80–91.
Rubiner, Ludwig: Der Dichter greift in die Politik (1912). In: Schuhmann, K. (Hg.): Ludwig Rubiner. Der Dichter greift in die Politik. Ausgewählte Werke 1908–1919. Frankfurt/Main: Röderberg, 1912/1976, S. 251–252.
Rühmkorf, Peter (Hg.): 131 expressionistische Gedichte. Berlin: Wagenbach, 1976.
Rothe, Wolfgang: Tänzer und Täter. Gestalten des Expressionismus. Frankfurt/Main: Vittorio Klostermann, 1979.
Schmidt-Bergmann, Hansgeorg: Nachwort. In: Schmidt-Bergmann, Hansgeorg. (Hg.): Lyrik des Expressionismus. Mitarbeit Hermann, Sonja. Stuttgart: Reclam, 2003, S. 317–332.
Werfel, Franz: Das lyrische Werk. Hg. von Adolf D. Klarmann. Frankfurt/Main: S. Fischer, 1967.

Eiszeit in Europa. Katastrophen und ihre Überwindung in Hans Dominiks Roman *Atlantis*

Hans-Walter Schmidt-Hannisa (Galway)

Abstract: Der Beitrag zeigt, wie Dominik im Science Fiction-Roman/Zukunftsroman *Atlantis* (1925) die Katastrophe einer neuen Eiszeit in Europa nutzt, um die Genialität der deutschen bzw. arischen Ingenieure herauszustellen. Sie retten nicht nur Europa vor der Vereisung, sondern fördern mit der gleichen Methode auch den legendären versunkenen Kontinent Atlantis in der Nähe der Azoren zutage und schaffen damit neuen Lebensraum für das „Volk ohne Raum". Sie erweisen damit ihre Superiorität zugleich über das kapitalistische Amerika (dessen Ingenieure durch Sprengungen in Panama die Umlenkung des Golfstroms in den Pazifik verursacht haben) wie auch über ein Anti-Apartheits-Regime in Schwarzafrika. Insgesamt wird verdeutlicht, wie hier Katastrophensemantik und aus der Katastrophe erwachsene Herausforderungen für eine faschistisch-rassistische Position funktionalisiert werden.

Keywords: Hans Dominik, Science Fiction-Roman/ Zukunftsroman, Atlantis-Mythos, Klimakatastrophe, Technikgläubigkeit, völkische Ideologie

Der Blick auf die Zukunft hat sich in den vergangenen Jahrzehnten immer mehr verdüstert. Imaginationen der Zukunft werden heutzutage dominiert von Katastrophen globalen Ausmaßes – und dies gilt nicht nur für fiktionale Darstellungen, etwa in Literatur und Film, sondern auch für journalistische und populärwissenschaftliche Auseinandersetzungen mit dem Thema. Die Welt scheint nicht zu retten, sie steuert – so liest man – unaufhaltsam auf ihren Untergang zu. Dabei ist das Spektrum apokalyptischer Szenarien breit, es reicht von Umweltkatastrophen über Killerviren, atomarer Selbstauslöschung bis hin zur Klimakatastrophe, die dabei den prominentesten Platz einnimmt. Fiktionale Darstellungen der Zukunft kommen gegenwärtig in aller Regel ohne Fortschritts-Narrative aus, vielmehr sind es Dystopien, die das Feld beherrschen. Der Optimismus der Aufklärung hat sich längst verbraucht, die Überzeugung, mithilfe von Wissenschaft und Technik die Welt verbessern zu können, die den Aufbruch in die Moderne beflügelt hat, ist im „Anthropozän" Ängsten vor dem Selbstzerstörungspotenzial der Menschheit gewichen, insbesondere vor dem anthropogenen Kollaps von Ökosystemen. Oftmals erscheint das, was die Katastrophe anrichtet, nicht mehr korrigierbar zu sein, ihr Zerstörungwerk ist irreparabel und final. In ihrer Studie *Zukunft als Katastrophe* hat Eva Horn (2014) dieses Syndrom eingehend untersucht.

Im historischen Rückblick zeigt es sich, dass die Art der antizipierten Katastrophen und die Einstellungen zu ihnen im Lauf der Geschichte immer wieder radikalen Veränderungen unterworfen waren. Während des Christlichen Mittelalters war das Ende der gesamten Welt nur als heilsgeschichtliches Ereignis denkbar, als Apokalypse, die das Ende der Geschichte und gleichzeitig den Beginn des Reiches Gottes markierte. Lokale Katastrophen wie Erdbeben, Brände, Missernten oder Seuchen wurden als von Gott gesandte Zeichen gedeutet, als Strafe für begangene Sünden oder als Mahnung vor den schlimmen Folgen göttlichen Zorns. Seit der Aufklärung haben derartige Erklärungsmodelle immer weniger Bestand. Mit dem Triumphzug der instrumentellen Vernunft geht die zunehmende Beherrschung, Formung und „Unterwerfung" der Natur einher. Die Konsequenz: Wissenschaft und Technik lassen Katastrophen als Herausforderungen erscheinen, denen der Mensch nicht mehr völlig hilflos ausgeliefert ist. Wenn sie sich nicht gänzlich verhindern lassen, so können zumindest ihre verheerenden Auswirkungen abgemildert werden. Die rasanten Fortschritte bei der Naturbeherrschung versprechen die Kontrollierbarkeit der Katastrophe und verschieben die Grenzen des in dieser Hinsicht Machbaren immer weiter – wobei allerdings die Technik sich ihrerseits immer mehr zu einem unberechenbaren Risikofaktor entwickelt. Die Schäden, die entstehen können, wenn sie versagt oder missbräuchlich verwendet wird, werden immer gravierender. Im 20. Jahrhundert wird spätestens mit der Beherrschung der Atomenergie und ihrer militärischen sowie zivilen Nutzung der Punkt erreicht, ab dem mit menschengemachten Katastrophen globalen Ausmaßes gerechnet werden muss. Seit dem Anbruch des Atomzeitalters ist die Selbstzerstörung der Menschheit eine reale Gefahr.

In der Literatur entwickelt sich erst spät eine Gattung, die sich dezidiert mit der Zukunft in einem nicht-eschatologischen Sinn befasst: der Zukunftsroman. Erst im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts gelingt es Autoren wie Jules Verne, H. G. Wells und Kurt Laßwitz, ein Genre zu etablieren, das die aktuelle Dynamik des wissenschaftlich-technischen Fortschritts in die Zukunft verlängert und dabei eine neue Klasse von Helden[1] präsentiert: Erfinder, Ingenieure und Wissenschaftler. Zwar verliert sich die Gattungsbezeichnung Zukunftsroman in Deutschland bereits nach dem Zweiten Weltkrieg, stattdessen setzt sich für utopische Literatur ein Begriff durch, der verdeutlichen will, worin die Essenz der Zukunft besteht. Zukunft im Namen von Science Fiction zu denken heißt nun ausdrücklich, Auswirkungen wissenschaftlicher Entwicklungen zu antizipieren.

1 Die männlichen Pluralformen dienen hier zwar prinzipiell als Funktionsbegriffe, allerdings kennt die frühe Science-Fiction-Literatur ausschließlich ein männliches Heldenmodell.

In den Zukunftsromanen der Weimarer Republik herrscht kein Mangel an Katastrophen, vielmehr findet sich eine breite Palette sowohl von natürlichen als auch von anthropogenen Katastrophen, von denen viele regionale und nationale Grenzen überschreiten.[2] Allerdings kommt es dabei nie zum Äußersten, vielmehr erweisen sich Katastrophen stets als lediglich temporäre, überwindbare Krisen. Wichtiger noch: Sie fungieren, ähnlich wie die Gefahrensituationen, die die Helden des Abenteuerromans bewältigen müssen, als Herausforderungen, die findigen Technikern und Ingenieuren Gelegenheit bieten, ihren Erfindungsreichtum, ihre Leistungsfähigkeit und ihre Macht unter Beweis zu stellen.[3]

Charismatische Ingenieure werden dabei immer wieder als Retter der Menschheit und als die wahren Herren der Welt präsentiert, und tatsächlich tendiert ihre technikgläubige Überhöhung mitunter in eine politische Richtung, nämlich dahin, den Eliten, die über die Macht verfügen, Katastrophen zu bewältigen, auch politische Verantwortung zu übertragen. Im Kontext des Nationalismus und vor allem des Nationalsozialismus gibt es allerdings für das Modell einer „Technokratie" keinen Platz mehr, wohl aber verbindet sich das technische Heroentum mit völkischen Ideologien in dem Sinn, dass der Ingenieur wie keine andere Figur als Verkörperung der Überlegenheit der nordisch-deutschen Herrenrasse erscheint (vgl. Leucht 2011: 288–294). Technik „made in Germany" setzt nicht nur die Maßstäbe in Sachen Ingenieurskunst, sondern hilft auch praktisch bei der Durchsetzung politischer Interessen und territorialer Ansprüche des deutschen Volkes.

Hans Dominiks 1925 erschienener Roman *Atlantis*, um den es im Folgenden gehen soll, ist in vielfacher Hinsicht typisch für die Science-Fiction-Literatur der Weimarer Republik. Sein Verfasser, der in der Zeit zwischen den Weltkriegen ein Millionenpublikum erreichte, hatte selbst ein Ingenieurstudium absolviert und als Elektrotechniker u. a. bei der Firma Siemens gearbeitet, bevor er sich dem populärwissenschaftlichen Journalismus und schließlich nach dem Ende des Ersten Weltkriegs vor allem dem Verfassen von Zukunftsromanen zuwandte. Nach der Verlagerung seines Tätigkeitsschwerpunkts „vom Schraubstock zum Schreibtisch" – so der Titel seiner 1942 erschienenen Autobiographie – produzierte er Jahr für Jahr massentaugliche Romane, die als „Ingenieurphantasien" (Brandt 2007: 69) gleichermaßen von Technikbegeisterung, Patriotismus und völkischer Herrenmenschen-Ideologie geprägt sind. Obwohl die Diskussion darüber, inwieweit man Dominik als „faschistischen Technokraten" (Nagl 1972: 159) bezeichnen kann und wie sein

2 Gefahren kommen im Zukunftsroman allerdings oft auch von außen, etwa in Form von extraterrestrischen Angreifern.

3 Einen Überblick über die „Katastrophenbilder" der frühen deutschen Science-Fiction Literatur liefert das so betitelte Kapitel in Innerhofer (1996: 361–394).

Verhältnis zum Nationalsozialismus und seine Rolle als Wegbereiter einer spezifisch nationalsozialistischen Techno-Moderne zu bewerten sind, noch keineswegs abgeschlossen zu sein scheint (vgl. Höger 1980; Hrachowy 2010), lässt sich nicht bestreiten, dass Dominiks Texte die kolonialen und imperialen Obsessionen der Zwischenkriegszeit sowie die Spengler'schen Ideen eines nordischen Herrenmenschentums affirmieren.

In *Atlantis* steht im Vordergrund eine anthropogene Katastrophe von globaler Dimension: eine Richtungsänderung des Golfstroms, die zur Vereisung des nördlichen Europas führt. Doch dieses Ereignis dient zu nichts anderem, als tatkräftige deutsche Spitzeningenieure in Position zu bringen, für die die Katastrophe nur eine Gelegenheit darstellt, eine neue Technik zu erproben, mit deren Hilfe sie anschließend die eigentliche Großtat vollbringen, auf die der Romantitel verweist: den sagenhaften Kontinent Atlantis wiederherzustellen und als kolonisierbaren Lebensraum für das deutsche Volk verfügbar zu machen.

Da der Roman wenig bekannt ist, scheint es geboten, seinen Inhalt zunächst kurz zusammenzufassen. Die Welt, die Dominik dem Leser vorführt, wird bestimmt von der Rivalität mehrerer politischer Machtblöcke: Dabei handelt es sich zum einen um die Europäische Union (tatsächlich verwendet der Autor diesen Begriff!), ein demokratisches Staatengebilde mit Regierungssitz in Bern, sodann ein kapitalistisches Amerika, und schließlich zwei extrem gegensätzliche afrikanische Staaten. Dem südafrikanischen Apartheitsstaat steht ein „befreites" Kaiserreich gegenüber, dessen schwarzer Herrscher den sprechenden Namen Augustus Salvator trägt. Dieser Monarch ist eine durchaus positive Figur, die für die Gleichberechtigung der „Rassen" eintritt und sich anschickt, das Apartheitsregime in Südafrika zu beseitigen, notfalls mit militärischen Mitteln. Allerdings ist dies im Sinne des Weltbilds des Romans problematisch.

Der große Konflikt, der zu Beginn des Romans im Raum steht, betrifft ein gewaltiges geopolitisches Projekt, nämlich die Erweiterung des Panama-Kanals. Streitpunkt ist dabei die Frage nach der richtigen Vorgehensweise bei diesem Vorhaben. Die Europäer hegen die Befürchtung, dass der gesamte Isthmus von Panama auseinanderbrechen könnte, wenn bei den Bauarbeiten alle notwendigen Sprengungen gleichzeitig durchgeführt würden – und nicht, wie sie fordern, nacheinander. Eine solches Auseinanderbrechen der Landbrücke zwischen Nordamerika und Südamerika, die an der schmalsten Stelle ganze 46 km breit ist, könnte zur Folge haben, so die Befürchtung, dass der Golfstrom seinen Lauf ändert und nach Westen in den Pazifik fließt. Der Anbruch einer neuen Eiszeit in Europa wäre unvermeidlich. Obwohl die amerikanische Regierung die „sanfte", also die zeitlich versetzte Sprengmethode beschließt, kommt es dann aber doch zur gleichzeitigen Zündung aller Sprengsätze. Die Verantwortung dafür trägt der Chef der Kanalgesellschaft, Guy Rouse, der

die mit der Durchführung der Operation betrauten Ingenieure bestochen hat. Dem ebenso geld- wie machtgierigen Schurken unter den Protagonisten des Romans ging es dabei um nichts anderes, als mit der konzentrierten Sprengung die Baukosten des Projekts zu senken. Rouse wird portraitiert als „der Vertreter des Kapitalismus in Reinkultur“ (Dominik 1982: 26), der die halbe Welt beherrscht und von dem selbst der amerikanische Präsident abhängig zu sein scheint (vgl. ebd.: 45). Tatsächlich führt die simultane Zündung aller Sprengsätze zur befürchteten Katastrophe: Der Isthmus zerbricht, der Golfstrom ändert seine Fließrichtung nach Westen. Mit dem Wegfall dieses „Wärmespenders“ (ebd.: 239) ändert sich schlagartig das globale Klima, in Europa fallen die Temperaturen rapide. Der Norden Europas vereist und wird zu einer lebensfeindlichen Region, die evakuiert werden muss. Eine Massenpanik greift um sich und führt zu einer „neuen Völkerwanderung“ von Klimaflüchtlingen.

Es bleibt jedoch nicht bei diesem dystopischen Szenario. Angesichts der dramatischen Notlage können Vertreter der deutschen Elite unter Beweis stellen, welches Niveau sie in Sachen Naturbeherrschung erreicht haben. Der grauen Eminenz des Romans, Johannes Harte, einer Mischung aus Magier und messianischem Ingenieur, gelingt es mit Unterstützung zweier Freunde, des Hamburger Unternehmers Walter Uhlenkort und seines Mitarbeiters Klaus Tredrup, die beschädigte Erdkruste des Isthmus wieder anzuheben und so den Golfstrom wieder in Richtung Atlantik umzulenken: „Die Wunden der Erde, von verbrecherischer Hand geschlagen, geheilt.“ (Ebd.: 232) Die Vereisung Nordeuropas wird gestoppt, die vor dem Klima fliehenden Menschen kehren zurück in ihre Herkunftsländer. Über die Technik, mit der diese Levitation der Erdkruste bewerkstelligt wird, erfährt das Lesepublikum allerdings wenig Konkretes: Von „teleenergetischer Konzentration“ (ebd.: 240) ist die Rede, von energetischen Strahlen (ebd.: 215), die Harte mithilfe eines kleinen Apparates zu dirigieren vermag und die es erlauben, Geomassen von unvorstellbarem Umfang zu bewegen.

Erst auf den letzten Seiten des Romans kommt überraschend das Thema Atlantis ins Spiel. Nach der Wiederherstellung des Isthmus von Panama meistert Harte noch eine ungleich größere Herausforderung: Es gelingt ihm, den versunkenen Kontinent anzuheben und in der Nähe der Azoren wieder aus dem Meer auftauchen zu lassen. Mit diesem Triumph des deutschen Geistes lässt Dominiks Text den Katastrophenroman hinter sich und wird zur reinen Utopie, in der sich die Feier des Technischen mit dem Pathos eines rassistischen Nationalismus verbindet. Die Deutschen kolonisieren in einer Blitzaktion das aufgetauchte „herrenlose Land“ (ebd.: 256), das jeglichen mythischen Nimbus verloren hat und nur als „Neuland für Millionen“ (ebd.), als Landmasse für das „Volk ohne Raum“ Bedeutung annimmt. Mit seiner Flotte von „Wikingerschiffe[n] aus dem Norden“ gründet Uhlenkort Neu-Hamburg – „für alle, die

in der Alten Welt vergeblich neuen Boden suchen“ (ebd.). Die wenig später eintreffenden Schiffe des afrikanischen Kaisers haben das Nachsehen: „Kein Boden mehr für andere, wo Warägerfuß getreten. [. . .] Der sechste Erdteil war fest in weißer Hand.“ (Ebd.)

Der bis hierher skizzierte Hauptstrang der Romanhandlung um die geophysikalischen Heldentaten des genialen Ingenieurs Johannes Harte wird im Text über weite Strecken von literarisch anspruchslosen und für das Thema dieses Aufsatzes kaum bedeutsamen Abenteuer- und Liebesgeschichten überwuchert. Relevant für die Diskussion der Katastrophendarstellung ist jedoch eine Nebenhandlung, in der es ebenfalls um eine anthropogene Katastrophe geht – diesmal absichtlich herbeigeführt nicht von einem menschenverachtenden Kapitalisten, sondern von einem vermeintlich braven deutschen Ingenieur, Klaus Tredrup, dem Freund und Mitarbeiter Uhlenkorts. Schauplatz dieser in jeder Hinsicht niederträchtigen Tat ist eine gigantische Mine in der Nähe des Tschadsees, der sogenannte Augustus-Schacht, wo der „befreite“ afrikanische Staat Karbid abbauen lässt. Beim Bau dieser Mine, die für die Wirtschaft des Landes von zentraler Bedeutung ist, hat Tredrup selbst maßgeblich mitgewirkt. Dann aber entschließt er sich in einer Kehrtwendung, die Mine zu zerstören, indem er mittels einer Sprengung den Durchbruch einer Wasserader bewerkstelligt. Das einströmende Wasser reagiert mit den gewaltigen Karbidmengen und das entstehende Gas, Acetylen, entzündet sich in explosionsartiger Weise. Was folgt ist ein verheerendes Inferno, die Entfesselung eines „Flammenungeheuers“ (ebd.: 186), das nicht nur die Mine, sondern auch die nahegelegene Stadt und alle Bauwerke und Einrichtungen in weitem Umkreis vernichtet. Es versteht sich, dass dieser Katastrophe zahllose Unschuldige zum Opfer fallen, vom wirtschaftlichen Schaden, den sie anrichtet, ganz zu schweigen.

Während das Panama-Desaster im Roman aufs Schärfste verurteilt wird, unterbleibt eine kritische Bewertung dieses heimtückischen Sabotageakts, mit dem Tredrup, gepriesen als „der offene klare Charakter“ (ebd.: 199), zum Verräter wird, der das von den Afrikanern in ihn gesetzte Vertrauen bricht. Was die Tat – in der Figurenperspektive – rechtfertigt, ist ihr Motiv: die Sicherung der Dominanz der Weißen. Das vorab geführte Gespräch zwischen den beiden Freunden Tredrup und Uhlenkort über die Legitimität einer solchen Tat markiert dann den Höhepunkt des rassistischen Diskurses im Roman. Tredrup rekapituliert die Argumente Uhlenkorts wie folgt: „Die Bedeutung der Frage: Gleichberechtigung der Rassen. . . Gleichbedeutend mit dem Abstieg der weißen Rasse. Erste Stufe eines Abstiegs, der weiter und weiter zum Unterliegen führen mußte.“ (Ebd.: 152) An anderer Stelle ist von Uhlenkorts Reaktion auf die Tat zu erfahren: „Noch einmal überlegte er im Geiste die Tat Tredrups, ihre Notwendigkeit. Ein Herostrat. . . das Wort stand in den Spalten der Zeitungen immer wieder. War es das? War das richtig? Nein! Nein! schrie

es in ihm auf. Es mußte geschehen in berechtigter Notwehr." (Ebd.: 197) Da von einer Bedrohung der weißen Rasse keine Rede sein kann, ist das Notwehr-Argument pure Ideologie. Bedroht ist allenfalls die Dominanz der Weißen; es handelt sich bei dem Anschlag auf den Augustus-Schacht also um eine Form von Terrorismus im Namen rassischer Superiorität.

Betrachtet man die beiden Katastrophen unter Absehung von ideologiekritischen Kategorien, so lässt sich erkennen, dass in beiden Fällen geologische Gegebenheiten eine entscheidende Rolle spielen. Entfesselt werden die zerstörerischen Kräfte jeweils durch geophysikalische Eingriffe, die unter der Erdoberfläche vorgenommen werden, in Bohrlöchern bzw. im Schacht der Tschadsee-Mine. Diese Manipulationen führen die Fragilität der Erdkruste vor Augen und es zeigt sich, welche Folgen der „frevelhafte" Mißbrauch geophysikalisch wirksamer Techniken – auf regionaler wie auf globaler Ebene – nach sich ziehen kann. Die Sprengarbeiten in Panama führen zum Ausbruch mehrerer Vulkane, es entwickelt sich ein Inferno, in dem die Elemente Feuer, Wasser und Land im Zusammenspiel ihre unkontrollierbare vernichtende Kraft entfalten:

> Zu bersten schien die Erde. Himmelhoch flogen gewaltige Felsmassen empor. Unendliche Mengen von Land und Gestein, gemischt mit siedend heißem Wasserdampf . . . und jetzt feurige Lohe aus den dichten Dampfnebeln. Ein Vulkan hatte sich aufgetan, spie und schleuderte unablässig Land, Dampf und Wasser zum Himmel. [. . .]
>
> Der Isthmus zerriß. Zerriß bis in die tiefsten Tiefen des Grundes. [. . .]
>
> Wie schwingende Federn vibrierten die beiden auseinandergerissenen Enden, zitterten unter dem Kampf der unterirdischen Mächte. Riesengewalten zerrten und rüttelten an dem gemarterten Leibe des Isthmus. Er bebte und spie Feuer von Nicaragua bis Columbia. [. . .]
>
> Wie wilde See wellte das Land. Berge fielen um. Wälder stürzten wie Kornhalme unter der Sense des Schnitters. [. . .]
>
> Immer breiter wurde die feuerspeiende Spalte. Schon längst kein Kanal mehr. Eine breite, mächtige Bahn jetzt, in der das Seewasser kochte und immer wieder mit Feuer vermischt zum Himmel emporgeworfen wurde. (Ebd.: 122f.)

Die Beschreibung der Katastrophe schwankt zwischen Anthropomorphismen („der gemarterte Leib des Isthmus") und fachsprachlichen Begriffen aus der Geophysik und -morphologie – immer wieder ist von „Magmamassen" die Rede oder vom Bersten der „Sialscholle" (ebd.: 137).[4] Der „Unfall" bei

4 Unter Sial versteht man die sogenannte kontinentale Erdkruste, im Gegensatz zur ozeanischen Erdkruste, die als Sima bezeichnet wird.

der Kanalerweiterung ist nur der Auslöser für die nächste Katastrophe, die nächste Stufe der Eskalation, die sich aus dem Durchbruch des Golfstroms in den Pazifik ergibt und das globale Gefüge der Meeresströmungen und des Klimas zum Zusammenbruch bringt. In Bezug auf diesen „Unfall" bleibt anzumerken, dass dieser dem amerikanischen Kapitalisten Guy Rouse zur Last gelegt wird, den nicht nur die Geldgier treibt, sondern dem es auch an Sachverstand mangelt – anders als den Deutschen. „Wenn irgendwo es gefährlich war, den Leib der Erde so schwer zu erschüttern," führt Uhlenkort kritisch aus, „so wars auf dem Isthmus von Panama. Sie hätten gewarnt sein müssen, die Toren! Dort, wo seit Menschengedenken die unterirdischen Kräfte an ihren Ketten zerrten, wo die Magmamassen immer wieder an die Schranken der Erdhülle pochten, dort war es mehr als vermessen." (Ebd.: 137) Rouse und sein Team erscheinen wie Zauberlehrlinge, unter deren Hand sich die Kräfte, die sie in den Dienst zu nehmen glauben, in eine globale Gefahr verwandeln.

Die Überlegenheit der deutschen Ingenieure erweist sich nicht zuletzt darin, dass Hartes Methode der geophysikalischen Manipulation ohne gewaltsames Eingreifen in die „Eingeweide" (ebd.: 137) der Erde funktioniert. Ihre Anwendung vollzieht sich auf wundersam sanfte Weise und zieht weder bei der Wiederherstellung des Isthmus von Panama noch bei der Hebung von Atlantis zerstörerische Nebenwirkungen nach sich. Bewegt wird dabei im Wesentlichen nur die Landmasse, die Erdkruste selbst, während die Elementarkräfte des Wassers und des Feuers nicht außer Kontrolle geraten. Mit Hartes Strahlentechnik, so die naheliegende Schlussfolgerung, wäre die schonende Erweiterung des Kanalbettes eine leicht zu bewältigende Aufgabe gewesen.

Kann man die von den Sprengungen an der Landenge hervorgerufenen Verheerungen noch als lokale Katastrophe bezeichnen, so gilt dies nicht mehr für die Folgen der Richtungsänderung des Golfstroms – wobei das Schlimmste durch Hartes zeitnahe Rettungsaktion noch verhindert werden kann. Doch allein die Angst vor der „unvermeidliche[n] Vereisung, die über das nördliche Europa hereinbrechen mußte" (ebd.: 138), führt zu einer Massenpanik und zum Exodus aus „dem sterbenden Europa" (ebd.: 144). Der „wirtschaftliche Ruin" des Kontinents scheint „unabwendbar" (ebd.: 141), doch geht es primär darum, „das nackte Leben [zu] retten. . . den Millionen im Norden" – so ein europäischer Minister (ebd.: 143). Was sich anbahnt, ist eine „neue Völkerwanderung" (ebd.: 149), eine Flüchtlingskatastrophe gigantischen Ausmaßes. In den Hafenstädten eskaliert bereits die Lage: Es „sammelten sich die Massen, wurden größer von Tag zu Tag. Die Schiffe, die da lagen, wurden gestürmt. Die Führer zur Abfahrt gezwungen. Wohin? Nach Süden, der Sonne zu. Nur die eine Losung in aller Munde. Die Verwirrung wuchs ins Unendliche. Das Chaos stand vor der Tür." (Ebd.: 140)

Seit der Hydrograph Matthew Fontaine Maurys 1855 die These aufgestellt hatte, der Golfstrom sei als Wärmequelle für das Klima in Europa von

entscheidender Bedeutung, taucht die Angst um den Verlust der „Warmwasserheizung“ immer wieder in der Populärkultur auf, etwa in Hans Ludwig Roseggers Roman *Der Golfstrom* (1913), Freder van Holks *Das Ende des Golfstroms* (1952),[5] oder in Roland Emmerichs Film *The Day After Tomorrow* (2004). Was Dominiks Roman von anderen Golfstrom-Katastrophenszenarien unterscheidet, deutet sich in der soeben zitierten Textstelle an: Es geht primär um den Verlust von Lebensraum und um die Sorge, die europäische Bevölkerung würde als Flüchtlinge zerstreut und in die Diaspora gezwungen. Die Antwort auf die Frage nach dem Wohin bringt dies zum Ausdruck: „Amerika... Südafrika... Asien... Australien“ (ebd.: 143). Die Ideologie der Raumnot leistet dann auch die narrative Verzahnung zwischen dem Katastrophen-Teil des Romans und dem Atlantis-Appendix. Johannes Harte erscheint als Bewahrer des angestammten Lebensraums und als Erschaffer von neuem. Genau darin scheint die Mission des Meisters der Erdbewegung zu liegen: mit technischen, also friedlichen Mitteln die Lebensraumfrage zu lösen.[6]

Dass ausgerechnet Atlantis zum Kernbestandteil dieser Lösung wird, hat mit einem diffusen romantischen Geschichtsmodell zu tun, das eng mit der Figur Harte verknüpft ist. Denn dieser wird immer wieder in geheimniskrämerischer Weise zu einem mythischen Wesen überhöht. In einer imaginären Rekapitulation Hartes deutet sich an, dass dieser die deutsche Reinkarnation des letzten Thronerben von Atlantis ist (vgl. ebd.: 254) und die Wiederherstellung dieses Kontinents, „wo einst die Wiege der Menschheit gestanden“ (ebd.: 241) die Bestimmung seines Lebens ist (vgl. ebd.: 239). Als halbgöttlichem Wesen[7] wurden ihm, „dem einen“, das „letzte Geheimnis [...] offenbart“ (ebd.: 250): die zur Erfüllung seiner Aufgabe erforderliche Technik der „teleenergetischen Konzentration“. Der Erbe atlantischer Technik wächst mehr und mehr in die Rolle der Verkörperung des im Text unablässig beschworenen Schicksals hinein. „Werkzeug des Schicksals? Fast Meister des Schicksals jetzt“ (ebd.: 239) – so heißt es über ihn. Und: „Die

5 Der im Bielmann Verlag, München, aufgelegten Buchausgabe war 1937 eine Publikation im A. Bergmann Verlag, Leipzig, in der Heftserie *Jan Mayen* unter dem Pseudonym Lok Myler vorangegangen. Vgl. dazu die Informationen auf folgender Internetseite (ohne Titel, ohne Jahr): http://www.sf-leihbuch.de/static/buch1703.htm (letzter Zugriff: 21.01.2022).

6 Dominik hat die Frage der Schaffung neuen Lebensraums später noch einmal aufgegriffen, und zwar in *Land aus Feuer und Wasser* (1939). Schauplatz dieses Romans ist eine Südsee-Insel, auf der in einem Vulkan unbekannte Stoffe gefunden werden, die sich beim Kontakt mit Wasser ausdehnen. Der Vulkan wird künstlich zum Ausbruch gebracht, so dass aus diesem Material neues Siedlungsland für deutsche Kolonisatoren entstehen kann. Zur Lebensraum-Thematik in der SF-Literatur der Weimarer Republik vgl. Brandt (2007: 79–83).

7 Vgl. dazu die folgende Textstelle: „Gab es noch Wesen, die zwischen Gott und den Menschen standen, er müßte es sein.“ (Ebd.: 241).

Macht in seinen Händen. [. . .] Seine Hand umspannt den Erdball. Menschen, Meer und Land sind ihm untertan.“ (Ebd.: 225) Der durch diesen romantischen Ursprungsmythos geadelte und vergöttlichte Ingenieur wird in Dominiks Text zum Vollstrecker einer schicksalshaft sich ereignenden Geschichte. Wenn Katastrophendiskurse stets ein Stück Geschichtsphilosophie sind, so handelt es sich hier um ein zyklisches Modell von heilem Ursprung, vernichtender Katastrophe und – um es in der Terminologie der Romantik zu sagen – Wiederherstellung des goldenen Zeitalters, wobei Hartes messianische Rolle darin besteht, Katastrophen rückgängig zu machen – und damit den verlorenen Lebensraum wiederzugewinnen. Diese Rolle spielt Harte nicht nur im Zusammenhang mit der Panama-Katastrophe, sondern auch in Bezug auf Atlantis (das durch eine Katastrophe unterging, über die unterschiedliche Theorien existieren, vgl. ebd.: 251) und, wie sich herausstellt, bei der Wiedererhebung der mythischen Handelsmetropole Vineta aus den Fluten der Ostsee (vgl. ebd.: 150–153; vgl. dazu Goldmann/Wermusch 1999), wobei die letztgenannte Tat eher als ein Probelauf für das Atlantis-Projekt verstanden werden muss.

Es darf als sehr wahrscheinlich angenommen werden, dass Dominik der drei Jahre vor seinem Roman erschienene Bestseller *Atlantis, die Urheimat der Arier* (1922) des nationalsozialistischen Autors und Mystagogen Karl Georg Zschaetzsch bekannt war, dessen Titel für sich spricht. Wenn man außerdem davon ausgeht, dass die Reinkarnation eines Bewohners von Atlantis in Gestalt von Harte nicht die einzige Verbindung zwischen Atlantis und dem Ariertum darstellt, kann man annehmen, dass die Übergabe von Atlantis an die Deutschen letztendlich als Rückgabe verstanden werden soll. So schließt sich der Kreis, und selbst die Megakatastrophe, die die Ur-Zivilisation Atlantis vernichtet hat, ist überwunden. Unter nordisch-arischer Herrschaft kann die legendäre Hochkultur nach Jahrtausenden wiederaufleben und eine Fortsetzung finden. So will es das Schicksal, und in der Logik derartiger Geschichtsphilosophien können Katastrophen das Schicksal allenfalls verlangsamen, nicht aber verhindern.

Literatur

Brandt, Dina: Der deutsche Zukunftsroman 1918–1945. Tübingen: Niemeyer, 2007.
Dominik, Hans: Atlantis. München: Heyne, 1982.
Ders.: Land aus Feuer und Wasser. München: Heyne, 1984.
Horn, Eva: Zukunft als Katastrophe. Frankfurt/Main: S. Fischer, 2014.
Hermand, Jost: Weiße Rasse – gelbe Gefahr. Hans Dominiks ideologisches Mitläufertum. In: Esselborn, Hans (Hg.): Utopie, Antiutopie und Science Fiction im

deutschsprachigen Roman des 20. Jahrhunderts. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003, S. 48–57.
Höger, Alfons: Die Technologischen Heroen der germanischen Rasse. Zum Werk Hans Dominiks. In: Text & Kontext: Zeitschrift für germanistische Literaturforschung. 8.2 (1980), S. 378–394.
Hrachowy, Frank O.: Der Autor als Agentur der Moderne: Hans Dominik und die Transformation populärer Literatur. München: Akademische Verlagsgemeinschaft, 2010.
Innerhofer, Roland: Deutsche Science Fiction 1870–1914. Rekonstruktion und Analyse der Anfänge einer Gattung. Wien: Böhlau, 1996.
Leucht, Robert: Die Figur des Ingenieurs im Kontext. Utopien und Utopiedebatten im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 36.2 (2011), S. 283–312.
Nagl, Manfred: Science Fiction in Deutschland: Untersuchungen zur Genese, Soziographie und Ideologie der phantastischen Massenliteratur. Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde, 1972.

Apokalypse als gedächtnisloser Stillstand und die Welt in Miniaturform. W. G. Sebalds Begriff einer Naturgeschichte der Zerstörung

Michele Vangi (Kiew)

Abstract: Die „Naturgeschichte der Zerstörung" ist ein für Sebald typischer Begriff, den er im Zusammenhang seiner Züricher Vorlesungen (1997) einführt: Die durch Tod und Elend zermarterte Ruinenlandschaft Nachkriegs-Deutschlands werde in einigen Romanen der Nachkriegszeit (Böll, Kasack) als Naturlandschaft beschrieben. Vom Diskurs der Trümmerliteratur liegt Sebalds Prosa jedoch weit entfernt, so ist seine Beschreibung der regenerativen Kräfte, die unmittelbar nach Katastrophen in der Gesellschaft am Werk sind, keinem Narrativ des Neubeginns dienlich. Vielmehr stehen die Verbindungen, die er zwischen einzelnen Szenerien menschlicher und natürlicher Katastrophen herstellt, allegorisch für einen allgemeinen Prozess: eine Geschichte der universalen, andauernden und unaufhaltsamen Zerstörung, an der der Mensch durch Unterdrückung und technischen Fortschritt, seit eh und je teilhat. Die Katastrophe als gedächtnisloser Zustand und das Entschwinden durch progressive Verkleinerung werden hier als Darstellungsmodi der Naturgeschichte der Zerstörung untersucht.

Keywords: W. G. Sebald, Naturgeschichte der Zerstörung, Walter Benjamin, Apokalypse, Miniaturisierung, Erinnerungspolitik

1. *Prototypische Szenerien*

Die Naturgeschichte der Zerstörung prägt das Werk W. G. Sebalds. Der Begriff ist im geschichtsphilosophischen Diskurs des 20. Jahrhunderts angesiedelt – sprich in den Geschichts- und Kulturtheorien Benjamins und Adornos. Er gewinnt heute jedoch wieder an Aktualität. Der Einfluss des Faktors „Mensch" bei pandemisch sowie klimatisch bedingten Naturkatastrophen scheint auf beinahe unheimliche Weise auf die Verquickung von Kulturellem und Natürlichem hinzuweisen, die W. G. Sebalds Begriffsformulierung in sich birgt.

Natur und Geschichte sind in Sebalds Werk in der Tat kein dialektisches Paar, sondern im Begriff der Zerstörung vereint. Davon spricht Sebald selbst mehrfach in seinen Zürcher Poetikvorlesungen, die in seinen Essayband *Luftkrieg und Literatur* eingegangen sind (vgl. Sebald 1999).[1] Patrick Baumgärtel

1 Ende der 1990er Jahre nahm Sebald eine Einladung Peter von Matts an, eine Poetikvorlesung an der Universität Zürich zu halten: Er nutzte die Gelegenheit, Thesen wieder

hat bereits in diesem Zusammenhang auf die Neukontextualisierung des vormodernen Begriffs der Naturgeschichte hingewiesen, die Sebald der Reflexion Walter Benjamins und Theodor W. Adornos zu verdanken habe (vgl. Baumgärtel 2017: 213–219). Benjamin sieht 1926 in der Todesverfallenheit ein unifizierendes Motiv, das aus der barocken Welt stamme: „Soviel Bedeutung, soviel Todverfallenheit [sic!], weil am tiefsten der Tod die zackige Demarkationslinie zwischen Physis und Bedeutung eingräbt." (Benjamin 1974, I.1: 343). Mit explizitem Bezug auf Benjamin betont Adorno dann – vor allem in seinem Vortrag *Die Idee der Naturgeschichte* aus dem Jahre 1931 (vgl. Adorno 1990, I: 345–365) – die Aporien eines christlichen und idealistischen Weltbildes, nach dem die Kultur und die Natur bzw. das Geist- und das Natursein auseinanderfielen. Das Fortschreiten der Menschheitsgeschichte vor dem Hintergrund einer unveränderbaren Natur ist laut Adorno ein Mythos, der einer Logik der Naturbeherrschung dienlich sei; diese Logik wird in seiner und Max Horkheimers *Dialektik der Aufklärung* entlarvt (vgl. Horkheimer/Adorno 1969: 17f.).

Sebald rezipiert das Plädoyer Adornos für die Verschränkung von Natur und Geschichte unter dem Benjamin'schen „Polarstern" der Vergänglichkeit und betont in seinem Konzept, dass der Mensch einen katastrophalen Anteil an der Naturgeschichte habe. Dabei spricht er dem Menschen jegliche Möglichkeit ab, sein Schicksal durch Vernunft zu lenken, denn, so formuliert er in *Die Ringe des Saturn*, „jede Erkenntnis ist umgeben von einem undurchdringlichen Dunkel" (Sebald 1995: 30).

Im folgenden Beitrag geht es darum, weniger die Theorie als vielmehr für Sebald prototypische Szenerien der Naturgeschichte der Zerstörung aufzuzeigen. Besonderes Augenmerk gilt hier der posthum erschienenen Textsammlung *Campo Santo*, die Teil eines breiter angelegten und nie abgeschlossenen Werks über Korsika ist. Wie zu sehen sein wird, erfüllt die Mittelmeerinsel bei Sebald eine geradezu paradigmatische Funktion für die gesamte Natur- und

---

aufzugreifen, die er im Aufsatz *Zwischen Geschichte und Naturgeschichte. Versuch über die literarische Beschreibung totaler Zerstörung* in den 1980er Jahren formuliert hatte (neugedruckt in Sebald 2003: 69–100). Erschienen ist die Vorlesung 1999 in der Publikation *Luftkrieg und Literatur. Mit einem Essay zu Alfred Andersch*. Dabei vertritt Sebald die These, dass die kollektive Katastrophe des Bombenangriffs gegen deutsche Städte kaum bedeutende Spuren in der Literatur der Nachkriegszeit hinterlassen habe. Begründet wird diese Lücke einerseits durch die kollektive Verdrängung, die aus der Verarbeitung traumatischer Erfahrungen entsteht, und andererseits durch die zukunftsorientierte Dynamik der Trümmergeneration, die für die Schmerzensspuren des Kriegs wenig übrighatte. Sebalds Vorlesung entfachte eine lebendige Feuilletondiskussion im deutschsprachigen Raum: Kritiker warfen ihm vor, die Deutschen als Opfer stilisiert haben zu wollen. Für eine knappe Rekonstruktion der Debatte und ihre inhaltliche Deutung von Sebalds Thesen sei verwiesen auf Pethes 2017: S. 94–100.

Menschheitsgeschichte, die als ein einziger und fortwährender Zerstörungsprozess begriffen werden. Bei der Beschreibung dieses Prozesses im Korsika-Projekt sind zudem Motive zu erkennen, die schon zuvor in Sebalds Werken aufgetaucht waren, so dass das Projekt als prototypisches Beispiel für seine Poetik betrachtet werden kann, besonders in der Phase zwischen der Publikation von *Die Ringe des Saturn* und der Arbeit am Roman *Austerlitz,* der posthum erschien. Bevor man diese Szenerien und Motive bei den fiktionalen Prosastücken in *Campo Santo* untersucht, sollte man kurz auf den essayistischen Teil der Sammlung eingehen.

Der zweite Teil des *Campo Santo*, der von Sven Meyer herausgegeben wurde, besteht aus Essays und Aufsätzen, die Sebald zwischen 1975 und 1988 veröffentlicht hatte. Die Essays weisen Kontinuitätslinien zwischen Sebalds literarischen Werken und seiner germanistischen Forschung auf. Hierzu gehört auch die Darstellung von Zerstörungen, die Sebald bei geistesverwandten Autoren untersucht (vgl. Meyer 2017: 59).

Beispielsweise steht in *Zwischen Geschichte und Naturgeschichte. Versuch über die literarische Beschreibung totaler Zerstörung* (1982) der literarische Umgang mit der Naturgeschichte der Zerstörung in der bundesrepublikanischen Nachkriegszeit – eher als der Versuch einer theoretischen Definition des Themas – im Zentrum von Sebalds Interesse.[2] Die durch Tod und Elend zermarterte Ruinenlandschaft und die physisch und psychisch ausgerottete Zivilbevölkerung kann auch als einheitliche „Naturlandschaft" beschrieben werden, denn selbst eine durch den Krieg verwahrloste Umgebung beinhalte letztlich eine Interaktion zwischen Menschen und Natur. In den aus Sebalds Sicht spärlichen literarischen Zeugnissen der deutschen Literatur der Nachkriegszeit – etwa in Hans Erich Nossacks Berichten, in Hermann Kasacks Roman *Die Stadt hinter dem Strom* oder im erst posthum erschienenen Roman Heinrich Bölls *Der Engel schwieg* – erscheint tatsächlich die Zerstörung der deutschen Städte „wie ein Spektakel der Natur" (Sebald 2003: 82). Auf Trümmerstraßen begäben sich vereinzelte Menschen auf die Suche nach Lebensmitteln oder „nach Resten von verschüttetem Hausrat"; in dieser Mondlandschaft aus Ruinen hätten schon bald Pflanzen gewuchert, es wüchsen – gemäß Bölls Roman – „reizende kleine Bäume in Schlafzimmern und Küchen" (Sebald 1999: 46). In den von Sebald analysierten Texten handelt es sich nicht um eine heroisierende „Auferstehung aus Ruinen", sondern um einen mühsamen Kampf um das Überleben und den Wiederaufbau, bei dem neue „Urmenschen" einen Ausweg aus der Katastrophe suchten.

2 Aufgrund seiner Abneigung gegen einen stringent konzipierten wissenschaftlichen Diskurs hat Sebald den Begriff nie systematisch entwickelt, wenn man von einem beinah beiläufigen Definitionsversuch in *Luftkrieg und Literatur* (Sebald 1999: 38) absieht. Vgl. Schütte 2020: 349.

Aufgrund einer kollektiven Verdrängungsdynamik kommen allerdings – Sebald zufolge – Zeugnisse der Zerstörung deutscher Städte in der deutschen Literatur durchaus selten vor.[3]

2. Allegorischer Realismus

Nicht nur Sebalds essayistisches Werk, sondern auch seine literarische Prosa – d. h. sämtliche vollendeten Texte des Korsika-Projektes – kann als eine späte Antwort auf diese Verdrängungsmechanismen interpretiert werden. Vom Diskurs der Trümmer- oder Kahlschlagliteratur liegt Sebalds Prosa jedoch weit entfernt: Seine Beschreibung der zerstörerischen Kräfte der Geschichte sind Teil eines Allegorisierungsprozesses (vgl. Remmler 2005: 50). Historisch verortbare, einzelne Szenarien der Zerstörung, der Verwahrlosung und des Verfalls verweisen auf einen allgemeingültigen Deutungsrahmen: eine Geschichte der fortdauernden, unaufhaltsamen, universalen Zerstörung, an der die Menschen durch Unterdrückung und Verwahrlosung seit eh und je teilhätten. Das Buch, das Sebalds Allegorisieren von Katastrophenszenenarien am repräsentativsten ausdrückt, ist *Die Ringe des Saturn*. Die darin beschriebene Wanderung des Ich-Erzählers durch die Grafschaft Suffolk in England bietet den Anlass für historische Exkurse durch die Kultur der Frühen Neuzeit: jene Epoche, in der einerseits das moderne rationalistische Denken entstand und sich andererseits Tendenzen entwickelten, die das aus dem Rationalismus entstandene Welt- und Menschenbild durchkreuzten (vgl. Vangi 2013: 757–761).

Die Vertreter letzterer Tendenzen wie Albrecht Dürer, Thomas Browne und Hans Jakob Christoph von Grimmelshausen bieten Sebald Anregungen zu einer allegorischen Lektüre der Welt. Bianca Theisen hat bereits gezeigt, wie das dichte intertextuelle und visuelle Netz, das Sebald um seinen Text spannt, den barocken Themenkomplex der Transformation des Lebens ausweist. In visuellen Mustern, die mysteriöserweise in der Natur immer wieder auftauchten (wie Thomas Brownes „Quincunx“), in metamorphischen Gestalten (wie Grimmelshausens „Baldanders“) und Anspielungen auf die Kabbala

3 Im Aufsatz *Konstruktion der Trauer*, der auch im essayistischen Teil von *Campo Santo* enthalten ist, geht Sebald auf das Ausbleiben von Trauerreaktionen ein, die er in den Kontext des bundesrepublikanischen öffentlichen Diskurses einbettet. Dieses Defizit lasse sich in der Literatur „besser als irgendwo sonst ablesen“ (Sebald 2003: 103). Dabei geht Sebald von der These der Verdrängung als Abwehrreaktion gegen kollektive Melancholie aus, die in der Schlüsselstudie der Psychoanalytiker Margarete und Alexander Mitscherlich behauptet wird.

und die Metempsychose zeigten sich Umrisse eines zeiträumlich vernetzten Kosmos (vgl. Theisen 2006: 564–571).

Gefangen in einem Zyklus von kontinuierlicher Regeneration und Zerstörung biete der Kosmos allerdings keinen Ausweg in eine transzendente Dimension. In seinem „allegorische[n] Realismus“ (Theisen 2006: 564) reiht Sebald Szenen von Naturkatastrophen und Desaster assoziativ aneinander, die durch den Menschen herbeigeführt wurden. Dabei wird der Anteil des Menschen an der Naturgeschichte der Zerstörung keineswegs mildernd relativiert, ganz im Gegenteil verurteilt Sebald die Zerstörung der Natur durch Menschenhand (vgl. Remmler 2005: 50).

Obwohl dem unvollendeten Korsika-Projekt aufeinander verweisende allegorische Motive fehlen, wie sie sich durch *Die Ringe des Saturn* ziehen, tauchen in seinen abgeschlossenen Teilen ähnliche poetologische Figuren auf.[4] Diese Fragmente zeichnen sich durch einen „neuen Schreibmodus“ in Sebalds Spätwerk aus, der „auf der Basis kulturanthropologischer Fragestellungen stärker [. . .] ökologische und naturhistorische Aspekte“ (Schütte 2020: 336) in den Fokus nimmt.

3. Apokalypse als gedächtnisloser Stillstand

Auch in *Campo Santo* lassen sich die Szenarien der Zerstörung und der Verwahrlosung allegorisch deuten. Der Abschlussteil des Textes, der den Titel der Sammlung trägt, gehört zu solchen Erzählsituationen:

> Die Abenddämmerung verdunkelte schon zur Hälfte das Zimmer. Draußen aber hing noch die untergehende Sonne über dem Meer, und in dem gleißenden, in Wellen von ihr ausgehenden Licht stand zitternd die ganze von meinem Fenster aus sichtbare und in diesem Abschnitt weder von einer Straße noch von der kleinsten Ansiedlung entstellte Welt. Die im Verlauf von Jahrmillionen von Wind, Salznebel und Regen aus dem Granit geschliffenen, dreihundert Meter aus der Tiefe emporragende Calanches leuchteten im feurigen Kupferrot, als stünde das Gestein selber in Flammen und glühe aus seinem Inneren heraus. Manchmal glaubte ich in dem Geflacker die Umrisse brennender Pflanzen und Tiere zu erkennen oder die eines zu einem großen Scheiterhaufen geschichteten Volks. Sogar das Wasser drunten schien in Flammen zu stehen (Sebald 2003: 48f.).

4 „Sebald, dividing his novel into ten chapters indicated by Roman numerals, lays out a spherical system of associations on encyclopaedic links that openly flirt with the overwrought networks of Browne’s secret code“ (Theisen 2006: 569).

Es handelt sich hier um eine für Sebald typische Beschreibung einer stillen und menschenleeren Landschaft. Der Blick aus dem Fenster erinnert an die Perspektive eines letzten Überlebenden. Durch die Metapher eines gigantischen imaginierten Scheiterhaufens werden Natur- und Menschengeschichte in ihrem ewigen Zerstörungsprozess beinahe halluzinatorisch vermengt.

Spielten die durch die Bombenangriffe verursachten Feuerbrände in der Wahrnehmung einiger deutscher Autoren der Nachkriegszeit eine beinahe läuternde und deshalb regenerierende Rolle, so erscheint Sebalds apokalyptisches Bild eines menschenleeren Stillstandes als ein Szenario der Posthistorie: Aus der Geschichte ist keine Logik zu entschlüsseln, denn „nicht einmal in der Rückschau können wir erkennen, wie es wirklich vordem gewesen und zu diesem oder jenem Weltereignis gekommen ist" (Sebald 2003: 17). Selbst das Andenken an den Tod, das im Alltag der korsischen Gesellschaft traditionell sinnstiftend war, scheine dahinzuschwinden, so dass die Menschen, die heute in einer „gedächtnislosen Gegenwart" dahindämmerten, „das Leben lassen werden ohne das Bedürfnis, eine Weile wenigstens noch bleiben oder gelegentlich zurückkehren zu dürfen" (Sebald 2003: 38).

Pietro Citati hat in seiner Besprechung der italienischen Übersetzungen von *Die Ringe des Saturn* und *Campo Santo* auf das Paradox in Sebalds Spätwerk hingewiesen: Obwohl der Ich-Erzähler oft Reisesituationen beschreibe, „hasst Sebald die Bewegung: Alles ist versteift, eingefroren, obwohl der Frost in einer unverlöschlichen Flamme brennt" (Citati 2010; Übers. M.V.). Der Erzähler verreist einsam und verweilt in der Regel an Orte, die zwar zu touristischen Zielen oder Übergangsräumen des Reisens zählen, aber durch seine assoziative Erzählmaschinerie zweckentfremdet werden. In Sebalds letztem und einzigem Roman *Austerlitz* aus dem Jahr 2001 findet sich beispielsweise eine ausführliche Beschreibung des Antwerpener Bahnhofs mit seinen Dekorationszyklen, die pompös die Unterdrückung des Kongo durch die belgische Kolonialmacht abbilden.

Bahnhöfe, Wartesäle, Flughäfen, Gerichtshöfe und Festungen treten aus ihrer Monofunktionalität heraus und werden als geschichtsträchtige Räume interpretiert, die die „Schmerzensspuren" zeigen, „die sich [. . .] in unzähligen feinen Linien durch die Geschichte ziehen" (Sebald 2001: 24). Die Verlangsamung der Bewegung und das Innehalten sind die Voraussetzungen des genauen Hinschauens: Statische Situationen ermöglichen den Einblick, ähnlich wie bei der des Benjamin'schen Engels der Geschichte, in historisch stratifizierte Szenerien des kosmischen Grauens.[5]

5 Benjamins Phantasmagorie wirkt allerdings dynamischer: „Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, dass der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er

Die Einrahmung durch das Fenster in der zitierten Passage aus *Campo Santo* beschränkt außerdem den Blick des Beobachters auf die Außenwelt, in einem schmalen und beinah abstrakten Abschnitt sind in der Landschaft keine Spuren des Menschen zu sehen. Nicht nur eine Vorliebe für unbewegliche, sondern auch für menschenleere Landschaften prägt Sebalds Werk. In *Die Ringe des Saturn* wird der Ich-Erzähler genau ein Jahr nach seiner Fußreise durch Suffolk in ein Krankenhaus eingeliefert; er befindet sich „in einem Zustand nahezu gänzlicher Unbeweglichkeit" (Sebald 1995: 12). Die physische Starre folgt der Erfahrung der Reise, die aus dem Bedarf entstanden war, einer innerlich „sich ausbreitenden Leere entkommen zu können" (Sebald 1995: 11). Der Dynamik folgen also komplette Stasis und Stille, die zu einem kontemplativen Erlebnis führen:

> Genau entsinne ich mich noch, wie ich, gleich nach der Einlieferung, in meinem im achten Stockwerk des Krankenhauses gelegenen Zimmer überwältigt wurde von der Vorstellung, die in Suffolk im Vorsommer durchwanderten Weiten seien nun endgültig zusammengeschrumpft auf einen einzigen blinden und tauben Punkt. (Sebald 1995: 12)

Die erhöhte Beobachtungsperspektive aus dem vergitterten Fenster seines Krankenhauszimmers stärkt den Eindruck einer regungs- und geräuschlosen Realität.

Die Welt wird wie aus einem fliegenden Heißluftballon betrachtet. Die Beschreibung dieser Levitationsbewegung, die eine intertextuelle Anspielung auf die Ballonfahrt in der Novelle *Der Condor* von Adalbert Stifter (1840) enthält, spielt auf die Aufhebung eines rein vernunftgesteuerten Blicks auf die Realität an, die im Schwindelzustand ihre unzusammenhängenden und beinahe absurden Züge verrät. Ähnlich beschreibt Ambros Adelwarth, der Protagonist von Sebalds gleichnamiger Erzählung in seinem Tagebuch seine Perspektive auf die Stadt Jerusalem, die in der eintretenden Dämmerung zu schweben scheint. Der darauffolgende Nachtrag verrät eine Verbindung des schwindelerregenden Blicks auf die Landschaft mit der Rückschau auf Lebensereignisse der eigenen Vergangenheit, denn die Erinnerung „macht einen schweren, schwindelerregenden Kopf, als blickte man nicht zurück durch die Fluchten der Zeit, sondern aus großer Höhe auf die Erde hinab von einem jener Türme, die sich im Himmel verlieren" (Sebald 1994: 214). Die Landschaft aus der Vogelperspektive stellt auch eine Lieblingsszenerie der Naturgeschichte der Zerstörung dar.

---

den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst" (Benjamin 1980: 697).

4. Entschwinden durch Miniaturisierung

In der Atmosphäre der Posthistorie, die die beschriebene Epiphanie des Sonnenuntergangs symbolisch verkörpert, entbehrt auch die Korsika-Reise jeder touristischen Konnotation. Selbst ein Museumsbesuch ist für Sebald kein friedliches Bildungserlebnis, vielmehr wird er zu einem Anlass für eine Auseinandersetzung mit Napoleon, dessen rasanter Aufstieg und Fall ihm als Parabel der Unergründlichkeit der Geschichte ominös anmutet. Im Durchgang des Ich-Erzählers durch die Räume des Musée Fesch und der Casa Bonaparte, der in *Kleine Exkursion nach Ajaccio* beschrieben wird, wechseln sich Beschreibungen von Memorabilien, die sich wie in einem Kuriositätenkabinett anhäufen, mit dem Bericht von bizarren Anekdoten und Theorien über den korsischen Kaiser ab. Ephemere Dinge haben im Grunde genommen den gleichen Wert von Abhandlungen seriöser Geschichtsschreibung, denn „was wissen wir schon im Voraus vom Verlauf der Geschichte, der sich entwickelt nach irgendeinem, von keiner Logik zu entschlüsselndem Gesetz, bewegt und in seiner Richtung verändert oft im entscheidenden Moment von unwägbaren Winzigkeiten" (Sebald 2003: 17).

Dabei sind die Okkurrenzen des Miniaturhandwerks auffällig, angefangen mit einer Beschreibung von Pietro Paolinis Gemälde: „Das Mädchen hat ein ziegelrotes Kleid an, und rot gekleidet ist auch die kaum drei Zoll große Soldatenpuppe, die sie uns entgegenhält, sei es zur Erinnerung an ihren ins Feld gezogenen Vater, sei es zur Abwehr unseres bösen Blicks" (ebd.: 9); weiter mit den „Skulpturen des Kaisers, die ihn zeigen in den bekannten Posen und die, von zirka zehn Zentimeter angefangen, immer winziger werden, bis fast nichts mehr zu sehen ist als ein blindes Fleckchen Weiß, der erloschene Fluchtpunkt vielleicht der Menschheitsgeschichte" (ebd.: 10).

Mit dieser „deminutiven" Tendenz charakterisiert der Erzähler auch die Inselbevölkerung: Die Torhüterin von Napoleons Geburtshaus ist von „auffallender untersetzter Statur", „anscheinend gleichfalls der napoleonischen Linie" entstammend. Nicht nur die Inseleinwohner sind kleinwüchsig, sondern auch die Toten, die Angehörigen jener „*Comunità dei defunti*, die eine Art von solidarischer Gemeinschaft bildeten gegen die, die noch nicht gestorben waren. Einen Fuß etwa kleiner als zu ihren Lebzeiten zogen sie herum in Banden und Gruppen und [. . .] manchmal in regelrechten Regimentern" (Sebald 2003: 32). Die Zerstörung wird also bei Sebald nicht nur durch apokalyptische Szenarien beschrieben, sondern auch durch mysteriöses, beinah unauffälliges Entschwinden ins Nichts. So wie in der erwähnten Passage des Krankenhauszimmers in *Die Ringe des Saturn* scheint die Welt auf einen blinden und tauben Punkt zu schrumpfen.

Dieser Miniaturisierungsprozess ist bei Sebald zwar mit Phantasmagorien der Zerstörung verbunden. Es sind indes darin auch Anklänge einer

typischen poetologischen Tendenz der Postmoderne vernehmbar. Die kleine Form als archetypische Synthese der Gesamtwelt wird schon durch Jorge Luis Borges in fiktiven Bibliotheken oder Enzyklopädien durchdekliniert, die literarische Antworten auf das epistemische Problem des Überflusses an Informationen unserer Kultur darstellen (vgl. Cole Young 2021: 192–194). Anspielungen auf Borges sind in der Tat – beispielsweise auf seine enzyklopädische Erzählung *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* – im ganzen Text *Die Ringe des Saturn* gestreut (vgl. Borges 1956: 13–34): Vor allem hermetischen und gnostischen Strömungen der Frühen Neuzeit verdanken Borges und Sebald ihre Faszination für matrixförmige Muster von Zeichen und Nummern, die gleichsam die Welt in einer Nussschale virtuos rekapitulieren, wie beispielsweise die wundervollen „an den Rändern und in den Zwischenräumen mit geheimnisvollen Ziffern und Zeichen versehenen Musterbücher" (Sebald 1995: 335) der Seidenhandwerker (vgl. Theisen 2006: 571–572).

Gleichwohl ist eine für Sebalds Korsika-Buch spezifische Tendenz zur Miniaturisierung festzustellen. Geradezu als „Prosaminiatur" könnte einer der Texte in *Campo Santo* bezeichnet werden: *La cour de l'ancienne école* (Sebald 2003: 51–53). Hier liegen Sebalds Vorbilder bei Autoren der klassischen Moderne, die Gegenstand seiner literaturwissenschaftlichen Studien sind: Robert Walser, Franz Kafka, Peter Altenberg und Walter Benjamin.

Robert Walsers Vorliebe für das Marginale, die in Tausenden durch eine winzige Kalligrafie beschrifteten Blättern – den Mikrogrammen – einen Niederschlag findet, beschreibt Sebald in seinem Essay *Le promeneur solitaire* (vgl. Sebald 2000: 127–168). In dieser Vorliebe spiegele sich Walsers typisches Misstrauen gegen pompös klingende Konstruktionen der Heimatliteratur sowie gegen die dissonanten Töne der Expressionisten. Er versuche, sich

> [. . .] in den unentzifferbaren Zeichen zu verbergen, sich unter das Niveau der Sprache zu ducken und sich auszulöschen. Aber das Bleistift- und Zettelsystem ist auch ein in der Geschichte der Literatur einmaliges Verteidigungs- und Befestigungswerk, in welchem die kleinsten und unschuldigsten Dinge gerettet werden sollten vor dem Untergang in der damals heraufziehenden großen Zeit (Sebald 2000: 153–154).

Einerseits erinnert Walsers „Cupio dissolvi" durch Verkleinerung an die bereits erwähnten Szenerien der Zerstörung durch Entschwinden, andererseits beinhaltet die Vorliebe für das Kleinformat eine Reflexion über die „Unzulänglichkeiten" des literarischen Schreibens. Davon zeugt *La cour de l'ancienne école,* die allerdings ein isoliertes Beispiel in Sebalds Produktion bleiben sollte.

Die Ausgangserzählsituation des Texts ist der Empfang eines mysteriösen Bildes, das dem Autor zugeschickt wird mit der Bitte, sich zu ihm etwas Passendes auszudenken und zu schreiben. Im Buch zeigt ein Schwarz-Weiß-Bild

das verschlossene Tor eines Innenhofs, auf dem ein paar lose beschriftete Blätter liegen. Hinter dem Tor erblickt man die Horizontlinie des Meeresspiegels.

Die für Sebalds Werk charakteristische Faszination für die Bilder, die als Fotografie, Zeichnung oder Gemälde in seinen Werken abgedruckt werden, drückt sich oft in der Betonung ihrer Undurchdringlichkeit aus. Anders als bei anderen Texten wird die „Verschlossenheit" des Bildes zum Thema der Erzählung: Der Ich-Erzähler vermag nicht, etwas zu ihm zu schreiben. Die Lösung der Schreibblockade ereignet sich durch das unerwartete und mysteriöse Auftauchen eines Schreibens. Wie oft bei Sebald lässt die zufällige und unerwartete Entdeckung von Schrift- und Bildmaterialien Verbindungen und Assoziationen entstehen, die ein neues Licht auf die Ereignisse werfen. Dieses assoziative Verfahren nennt Sebald in einem Interview mit Sigrid Löffler „eine Form von wildem Arbeiten, von vorrationalem Denken, wo man in zufällig akkumulierten Fundstücken so lange herumwühlt, bis sie sich irgendwie zusammenreimen" (Löffler 1997: 132).

Das Bild, das eine Zeitlang vom Schreibtisch des Autors verschwunden war, kommt in einem Briefumschlag aus der korsischen Kleinstadt Bonifacio zum Schriftsteller zurück. Madame Aquaviva, mit der der Schriftsteller seit einiger Zeit in Korrespondenz steht, fragt ihn, wie die Zeichnung an ihn gelangt sein könne. Diese zeigt einen Ort ihrer Kindheit: den Hof ihrer Grundschule in Portovecchio. Gleich reihen sich melancholische Erinnerungen aneinander: an die öde von Sümpfen umgebene und durch Malaria geplagte kleine Stadt, das alltägliche Erlernen des Rechnens, des Schreibens und dieser und jener Anekdote vom Aufstieg und Fall des Kaisers Napoleons, an die seltenen Augenblicke der Freiheit, die die Schüler beim Erblicken des in der Entfernung zitternden Meeres empfunden hätten (vgl. Sebald 2003: 52).

Im Einklang mit Sebalds Erinnerungspoetik weist das jetzt erschlossene Bild nicht auf die Persistenz, sondern auf die Auflösung des Daseins (vgl. Vangi 2015: 191f.).

Nicht allein durch die Kontinuität mit dem Thema der Naturgeschichte der Zerstörung zeichnet sich die Miniatur aus, sondern auch durch Verdichtung von Elementen, die auf das eigene Schreiben anspielen: der Schriftauftrag und die Schreibblockade – womöglich eine weitere Anspielung auf die immer größer werdende Mühe, die Robert Walser beim Schreiben empfand (vgl. Sebald 2000: 131f.) – der Brief, die auf dem Boden liegenden Blätter und die unfertige Kinder-Handschrift Madame Aquavivas. Durch diese poetologischen Elemente wird dem Schreiben in der Miniatur jegliche sinnstiftende Praxis aberkannt; im Gegenteil macht sich das Entschwinden des Sinnes im Schreiben dadurch bemerkbar, dass auch die Kontraktion des Formates mimetisch reproduziert wird.

Im letzten Satz behauptet Madame Aquaviva, sich an so gut wie gar nichts aus ihrer Schulzeit zu erinnern, außer dass sich ihr Lehrer – ein ehemaliger Husar namens Toussaint Benedetti – über ihre Arbeit beugte und immer wieder sagte: „Ce que tu écris mal, Séraphine ! Comment veux-tu qu'on puisse te lire ?" (Sebald 2003: 52). Dabei weist das Motiv der schlechten Kalligrafie auf eine Kontinuität mit Walsers Poetik der „radikalen Minimalisierung und Abbreviatur" (Sebald 2000: 142) hin.

5. *Ein Miniaturbild der Zerstörung*

Im vorletzten Text von *Campo Santo* – „Die Alpen im Meer" – sind beide Modi Operandi der Naturgeschichte der Zerstörung – Apokalypse als gedächtnisloser Stillstand und Entschwinden durch Miniaturisierung – nachzuweisen. Es wird dabei die Fauna beschrieben, die bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts auf der Insel vorhanden gewesen sei, bis die Ausrodung der korsischen Wälder und ein sinnloses Jagdfieber das auf der Insel wohnende Wild „nahezu restlos ausgerottet" habe. Dabei beruft sich der Ich-Erzähler auf den deutschen Reisenden Ferdinand Gregorovius, der im Jahre 1852 Korsika besucht habe. In seinem Bericht erwähne Gregorovius seine Begegnung mit einem mysteriösen Schmetterlingsforscher aus Dresden, der ihm gegenüber die Bemerkung gemacht habe, dass die Insel, insbesondere wegen der Kleinheit der auf ihr lebenden Arten, ihm schon bei seinem ersten Besuch wie ein „Paradiesgarten" erschienen sei (Sebald 2003: 43).

Sowohl durch das Kleinformat seiner Fauna, die auf der kleinen Inseloberfläche lebt, als auch durch die Riesenhaftigkeit der Wälder, die langsam, aber unaufhaltsam ausgerottet werden, erscheint Sebald-Korsika als ein Miniaturbild der Naturgeschichte der Zerstörung, das jedem Ideal einer poetischen Verklärung zuwiderläuft.

Literatur

Adorno, Theodor: Die Idee der Naturgeschichte. In: Gesammelte Schriften. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1990. Bd. I, S. 345–365.

Baumgärtel, Patrick: Naturgeschichte. In: Holschläger, Claudia / Niehaus, Michael (Hg.): W. G. Sebald-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler, 2017, S. 213–219.

Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Bd. 1,1. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1974.

Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Bd. 1,2. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1980.

Borges, Jorge Luis: Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. In: Ficciones. Buenos Aires: Emecé Editores, 1956, S. 13–34.

Citati, Pietro: Sebald e lo sgretolarsi della vita, in: Corriere della Sera, 15.11.2011. https://www.corriere.it/cultura/libri/11_giugno_15/sebald-gli-anelli-di-saturno_8b4f268e-9738-11e0-83e2-2963559124a0.shtml. (Zugriff am 08.11.2021).

Cole Young, Liam: Lists and other fragments from a general history of compression. In: Jäger, Maren / Matala de Mazza, Ethel / Vogl, Joseph: Verkleinerung. Epistemologie und Literaturgeschichte Kleiner Formen. De Gruyter: Berlin / Boston, 2021, S. 189–204.

Holschläger, Claudia / Niehaus, Michael: W. G. Sebald-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler, 2017.

Horkheimer, Max / Adorno, Theodor: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt/Main: Fischer, 1969.

Löffler, Sigrid: Wildes Denken. Gespräch mit W. G. Sebald. In: Loquai, Franz: W. G. Sebald. Eggingen: Isele, 1997, S. 135–144.

Meyer, Sven: „Campo Santo“ und weitere Prosa. In: Holschläger, Claudia / Niehaus, Michael (Hg.): W. G. Sebald-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler, 2017, S. 58–65.

Pethes, Nicolas: Luftkrieg und Literatur. In: Holschläger, Claudia / Niehaus, Michael (Hg.): W. G. Sebald-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler, 2017, S. 94–100.

Remmler, Kathrin: On the Natural History of Destruction and Cultural Memory: W. G. Sebald. In: German Politics and Society 76.3 (2005), Special Issue, S. 42–64.

Schütte, Uwe, W. G. Sebald. Leben und Literarisches Werk. De Gruyter: Berlin / Boston, 2020.

Sebald, W. G.: Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen. Frankfurt/ Main: Fischer, 1994.

Sebald, W. G.: Helle Bilder und dunkle. Zur Dialektik der Eschatologie bei Stifter und Handke. In: Die Beschreibung des Unglücks. Frankfurt/ Main: Fischer, 1994, S. 165–186.

Sebald, W. G.: Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt. Eichborn: Frankfurt/ Main: Fischer, 1995.

Sebald, W. G.: Le Promeneur solitaire. Zur Erinnerung an Robert Walser. In: Logis in einem Landhaus. Frankfurt/ Main: Fischer, 2000, S. 127–168.

Sebald, W. G.: Luftkrieg und Literatur. München: Hanser, 1999.

Sebald, W. G.: Austerlitz. München: Hanser, 2001.

Sebald, W. G.: Campo Santo. München: Hanser, 2003.

Theisen, Bianca: A Natural History of Destruction: W. G. Sebald’s „The Rings of Saturn“. In: MLN 121.3 (2006), S. 563–581.

Vangi, Michele: Die Geburt des Rationalismus aus dem Geist des Winters. Durs Grünbein und W. G. Sebalds Barockexpeditionen. In: Schmitz-Emans, Monika (Hg.): Literatur als Wagnis / Literature as a Risk. Berlin / Boston: de Gruyter, 2013, S. 747–765.

Vangi, Michele: Familienalben und Sonderzeichen. Die Fotografie und das biographische Schreibens Georg Perecs und W. G. Sebald. In: Felten, Uta / Bazgan, Nicoleta /, Mlynek-Theil Kirstin / Küchler, Kerstin: Intermedialität und Revolution der Medien. Positionen – Revisionen. Frankfurt/Main: Peter Lang, 2015, S. 181–202.

Teil II
Literarische Bezugnahmen auf reale Katastrophen

Terror als Katastrophe. Deutsche Zeugen am Ende der französischen Revolution

David Matteini (Siena)

Abstract: Die Französische Revolution ist ein Ereignis, das in ganz Europa ein großes Echo fand. Im deutschen Raum wurde sie mitunter als vollkommene Erreichung einer messianischen Vision der menschlichen Geschichte angesehen. Diese Betrachtung spiegelt sich in der Literatur der Revolutionszeit wider, insbesondere in der vielfältigen Verwendung von Naturbildern. Wurde die Vision in den frühen Jahren 1789 bis etwa 1792 in strahlenden und hoffnungsvollen Zügen gemalt, so charakterisierte man sie während des Terrors der Jahre 1793 und 1794 in dunkleren und katastrophischen Farben. Ziel dieses Beitrags ist es, die in der Literatur der deutschen Zeugen gefundenen natürlichen Katastrophenbilder zu analysieren, um die politischen und anthropologischen Gründe dieser heftigen Reaktion zu fassen. Die Werke deutscher „Revolutionäre" der ersten Stunde und der sogenannten „Jakobiner" sind in dieser Hinsicht bemerkenswert, weil sie den Perspektivenwechsel gut illustrieren.

Keywords: Französische Revolution, Terror, Katastrophe, Jakobiner, Natur

In einem Artikel, der im September 1800 in der Zeitschrift *Minerva* erschien, gab der französische Historiker François Emmanuel Toulongeon eine detaillierte Einschätzung der vielen Geschichten über die Französische Revolution, die ab 1790 die Buchmärkte in Frankreich und Deutschland überschwemmten. Dieses Manifest der Historiographie der Revolution ist für uns von großem Interesse. Darin betont der Historiker die enge Analogie zwischen der Art und Weise, wie Naturschauspiele – insbesondere Katastrophen – über die Jahrhunderte hinweg beschrieben wurden, und den vielen Berichten über revolutionäre Ereignisse, die in jenen Jahren veröffentlicht wurden.

> Bei einer Revolution hat man das Gemälde zu nahe vor Augen [. . .]; jedes Ereignis macht einen zu starken Eindruck [. . .]. Man versetze sich auf einmal an den Krater des Vesuvs, wenn er Lava speit, und seine rauchenden Eingeweide Blitze schleudern. [. . .] aber erst in der Ferne übersieht man das Ganze des erhabenen und schrecklichen Schauspiels; und dann [. . .] bemerkt man die Fortschritte und die Verwüstungen des Vulkans. Ein Geschichtsschreiber befindet sich bei einer Revolution in derselben Lage, wie der Beobachter auf dem Vesuv; er sieht kaum, was um ihn herum vor sich geht. (Toulongeon 1800: 550f.)

Toulongeons *Bemerkungen* sind ein wertvolles Dokument, das uns hilft, zu verstehen, wie die revolutionären Ereignisse nicht nur von Historiker*innen, sondern auch von ihren direkten Protagonist*innen dargestellt wurden. Wenn für Toulongeon die Ich-Perspektive die Grenzen der Objektivität dieser Erzählungen offenbart, erlaubt sie uns auch, das symbolische und polysemische Gepäck der revolutionären Naturmetaphern aufzudecken. Wie neuere Studien gezeigt haben (Van der Thüsen 1996; Bertrand 2005; Delon 2007; Edelstein 2009; Wynn 2013; Ritz 2016), wurden in vielen Texten dieser Zeit die historischen Umwälzungen durch einen weit verbreiteten Gebrauch von natürlichen Metaphern dargestellt, die je nach Fall unterschiedliche ideologische und emotionale Werte annahmen.

Im vorliegenden Beitrag möchte ich weder über die Rezeption der Französischen Revolution in der deutschen Kultur um die Jahrhundertwende sprechen noch das problematische Verhältnis von Denken und Handeln bei deutschen Revolutionären in Betracht ziehen, zumal diese Themen bereits ausführlich behandelt wurden (Droz 1949; Stephan 1976; Gilli 1983; Grab 1984; Lefebvre 1987; Calvié 1989). Was mich vor allem interessiert, ist, wie die natürliche Metaphorologie in den Erzählungen einiger mehr oder weniger bekannter deutscher Autoren und Autorinnen, welche die Französische Revolution direkt erlebten, verwendet und entwickelt wurde. Insbesondere wird sich zeigen, wie die in ihren Texten enthaltenen Katastrophenbilder zwar einerseits alle auf das dynamische Geschichtsmodell verweisen, das die moderne Bedeutung des Wortes „Revolution“ selbst nahelegt, andererseits aber nie eine feste Bedeutung haben: All diese Metaphern von Stürmen, Erdbeben und Vulkanausbrüchen erweisen sich – nach Paul Ricœurs Definition (1975) – als „lebendige Metaphern“, d. h. als Metaphern, die je nach den Fällen, in denen sie verwendet werden, eine neue semantische Relevanz erhalten. Die Unterschiede in der Interpretation der Ereignisse erinnern uns daran, dass Naturmetaphern ambivalent sind. Das heißt, sie provozieren gleichzeitig Unterstützung oder Ablehnung, Hoffnung oder Verzweiflung. Wenn die Anhänger*innen der Revolution in der Lage waren, ihre Ansichten durch natürliche Metaphern zu verstärken, so waren es auch ihre Gegner*innen.

Um sich in dieser Bedeutungsvielfalt besser orientieren zu können, ist es notwendig, diese Bilder von Naturkatastrophen zu unterscheiden. Im Allgemeinen kann man sagen, dass die Metaphern der Katastrophe entweder im Kontrast zu anderen, sozusagen „positiven“ Bildern der Natur (die Sonne, das Licht, die Sterne) verwendet werden, oder nur, um Gefühle der Zerstörung und Degeneration zu verstärken, die besonders die radikalen Ereignisse der Revolution mit sich brachten. Auch für diese letzte Bedeutung ist es sinnvoll, zwei semantische Kerne zu unterscheiden: Einerseits wird das Bild der Katastrophe in einem polemischen Ton verwendet, um den Eindruck der Degeneration der Sitten und Werte der europäischen Gesellschaft damals zu unterstreichen.

In diesem Fall wird die Französische Revolution als eine unumkehrbare Zeit gesehen; auf der anderen Seite wird die Metapher der Naturkatastrophe in einem fast religiösen und apokalyptischen Ton aufgegriffen, um die Wirkung einer menschlichen und sozialen „Wiedergeburt“ zu vermitteln. In diesem Sinne wird die Revolution als ein schmerzhaftes, aber notwendiges Ereignis für die moralische Erlösung der Menschheit gesehen.

Die erste Art des metaphorischen Ansatzes findet sich vor allem in der konstitutionellen Anfangsphase der Französischen Revolution, 1789–1791. Bekanntlich begrüßten die meisten deutschen Intellektuellen – die sogenannten „deutschen Freiheitsfreunde“ – diese erste Periode mit Enthusiasmus. Zu dieser Zeit gab es zahlreiche Texte, die den Regen und den Sturm als Zeichen der aristokratischen Feindschaft gegen die Revolution interpretierten. Mit anderen Worten, schlechtes Wetter hat hier einen politischen Wert, wenn es zu einer Metapher für den Wunsch der Gegner der Opposition wird, die fröhliche und sonnige Atmosphäre des revolutionären Eifers zu verderben. Die Symbolik des klaren Wetters und der Sonne, welche die Stürme der Despotie wegfegt, ist in den Schriften der ersten deutschen Beobachter*innen sehr präsent. Licht wird so zur Metapher für Ordnung und Fortschritt, und die regelmäßige Natur rationalisiert die moralische Entropie der Aristokratie. Schlechtes Wetter bedeutet Unordnung. Die Sterne und die Sonne hingegen stehen für die Ordnung.

Zwei Gedichte von Klopstock sind in dieser Hinsicht emblematisch. In diesen Gedichten hält die Figur einer regenerierenden Sonne Einzug, die den Regen des Absolutismus hinwegfegt. Schon in *Die États généraux* von 1788 begrüßt der Dichter die Einberufung der Generalstände mit Begeisterung. Für die Zwecke unseres Diskurses spricht die erste Strophe eine klare Sprache.

> Der kühne Reichstag Galliens dämmert schon,
> Die Morgenschauer dringen den wartenden
> Durch Mark und Bein: o komm, du neue,
> Labende, selbst nicht geträumte Sonne! (Klopstock 1989a)

Mehr noch kündigt das berühmtere Gedicht *Kennet euch selbst* von 1789 den Kontrast zwischen den Stürmen der Despotie und dem ruhigen Wetter des revolutionären Frühlings an. Für die Deutschen wäre es eine „nahe Verwandlung“.

> Ach ich frag’ umsonst; ihr verstummet, Deutsche! Was zeiget
> Euer Schweigen? bejahrter Geduld
> Müden Kummer? oder verkündet es nahe Verwandlung?
> Wie die schwüle Stille den Sturm

> Der vor sich her sie wirbelt, die Donnerwolken, bis Glut sie
> Werden, und werden Zerschmetterndes Eis!
> Nach dem Wetter, athmen sie kaum die Lüfte, die Bäche
> Rieseln, vom Laube träufelt es sanft,
> Frische labet, Gerüch' umduften, die bläuliche Heitre
> Lächelt, das Himmelsgemählde mit ihr;
> Alles ist reg', und ist Leben, und freut sich! die Nachtigall flötet
> Hochzeit! liebender singet die Braut!
> Knaben umtanzen den Mann, den kein Despot mehr verachtet!
> Mädchen das ruhige, säugende Weib. (Klopstock 1989b)

Wie wir sehen können, läutet hier das Ende des Sturms die ersehnte Revolution ein. Das erstaunte Schweigen der Deutschen vor diesem katastrophalen Schauspiel kündigt das neue Leben der Menschheit an: Der helle Frühling einer neuen Ära bahnt sich seinen Weg durch die Gewitterwolken der Despotie. Das Ende des Sturms und die Ankunft des Lichts sind Verheißungen von Glück und Freude.

In den zahlreichen Beschreibungen des Föderationsfestes am 14. Juli 1790 wird diese Art von Metapher noch deutlicher. Sowohl in den historischen Erzählungen als auch in den literarischen Darstellungen drücken solche prorevolutionären deutschen Texte die hoffnungsvolle Tragweite der Ereignisse durch die Naturphänomene von Sonne und Licht aus, welche die Kulturkatastrophe der Despotie besiegen. Zum Beispiel wird in der ersten Revolutionsgeschichte in deutscher Sprache, Friedrich Schulz' *Geschichte der Großen Revolution in Frankreich* von 1790, die Metapher vom Freiheitsfunken, der das Licht des menschlichen Schicksals neu entzündet, ausgiebig entwickelt: „Der Funke der Freiheit [. . .] schnellte endlich empor, und entflammte neue Hoffnung in allen Gemütern" (Schulz 1790: 9).

Auf literarischer Ebene ist es ebenso interessant, die zehnte Szene von Wielands *Göttergespräche[n]* von 1791 zu erwähnen. Die Szene ist dem Föderationsfest gewidmet und stellt einen erregten Dialog zwischen mehreren Personifikationen Jupiters dar. In dieser Szene bittet Jupiter Horkius Jupiter Olympius, das Volk vor dem Regen und dem Sturm zu verschonen. Wie in zahlreichen Berichten und bildlichen Darstellungen dokumentiert, tobte an diesem Tag ein starker Sturm über der französischen Hauptstadt. Es wurde offenbar als absurd empfunden, dass ein so vitales Ereignis im Regen stattfinden sollte! Das Gebet der Götter, den Tag mit Sonnenlicht zu feiern, entspricht somit der hellen und strahlenden Vision der ersten Phase der Revolution, die viele Deutsche zu dieser Zeit begrüßten und die das Föderationsfest entsprechend zelebrierten:

> Laß also, wenn es dir gefällt, den gemessensten Befehl an den Gott der Winde und besonders an deinen untergeordneten Jupiter Pluvius ergehen, daß sie von Stund an alle Stürme an Fesseln legen, alle Regenwolken vom Pariser Horizont entfernen, und nur so viel leicht schwebendes Gewölke um die Sonne her wehen sollen, als nötig sein mag, die unzählbare Volksmenge, die der große Circus der National-Verbrüderung einschließen wird, vor der allzu feurigen Glut des Helios zu schirmen, welcher stolz darauf ist, diese Feierlichkeit mit aller Pracht seiner reinsten Strahlen zu verherrlichen. (Wieland 1796: 111f.)

Die Haltung der deutschen Intellektuellen gegenüber der Französischen Revolution war bis 1792 überwiegend positiv. Beeinflusst von der gemäßigten Auffassung des „säkularen Millenarismus" von Immanuel Kant und Condorcet, entwickelten die ersten pro-revolutionären Texte immer wieder die glitzernden Metaphern des Lichts, das die erste französische Verfassung der ganzen Welt zu bringen versprach.

Doch ab der jakobinischen Radikalisierung änderten sich die Positionen der Aufklärungspublizistik. Einige begannen, den liberalen und gemäßigten Standpunkt aufzugeben und die Ansichten der revolutionären Demokratie anzunehmen; andere lehnten sie rigoros ab und begannen, eine völlig negative Lesart der Revolution zu favorisieren. Entsprechend änderten sich auch die rhetorischen Mittel der Berichterstattung über die Ereignisse. Die Naturmetaphern in diesen Texten begannen also, die Revolution furchterregend zu machen, d. h. sie als ein monströses und unbegreifliches Moment zu sehen.

So kehren sich die bisherigen Bilder des Lichts um, wenn die Revolution zum Feuer wird. Nun wird der *locus amoenus* dem höllischen *locus horribilis* gegenübergestellt. Während früher die schöne Natur dargestellt wurde, um die soziale Harmonie der ersten Phase der Revolution zu begrüßen, zeigt sich die grausame Natur nun chaotisch und furchterregend aufgrund der politischen Unordnung. In Texten, die den Entwicklungen der Revolution feindlich gegenüberstehen, werden so verheerende Naturkatastrophen zu den am häufigsten verwendeten Metaphern. Wie Olivier Ritz bemerkt (2016: 52), waren diese Bilder bereits im konterrevolutionären Denken weit verbreitet, wie zum Beispiel bei Edmund Burke, der das Erdbeben zu einer bedrohlichen Metapher für den politischen Umbruch machte. Die Katastrophe der Schreckensherrschaft ist eine umgekehrte Schöpfung, ein Zusammenbruch der Ordnung und ein Einbruch des Chaos. Wie bei Naturkatastrophen wird die Radikalisierung der Revolution als das Ergebnis einer unwiderstehlichen Bewegung gesehen, ein ernsthaftes Ungleichgewicht, das nicht nur politisch, sondern auch psychologisch ist.

In diesem Zeitraum ist es dann üblich, eine plötzliche Reue seitens der ersten Anhänger der Revolution zu bemerken. Hier lässt sich an Klopstock denken, der sich in seinem Gedicht *Mein Irrtum* von 1793 gegen die zuvor begrüßte Revolution wendet. Anders als in der Vergangenheit vergleicht der

Dichter hier die neue revolutionäre Gesellschaft mit einem Ödland, das jede Hoffnung erstickt. Ein anderes, weniger bekanntes Beispiel, ist der Mainzer Jakobiner Adam Lux, der das von Parteikämpfen verwüstete Frankreich Robespierres als Bild für ein Erdbeben individueller und privater Leidenschaften sieht (Matteini 2020).

Als überzeugter Republikaner begrüßte auch der Schriftsteller Gottlieb Pfeffel die Französische Revolution mit Begeisterung, lehnte aber ihre radikale Zuspitzung ab. Im Gedicht *Der Wetterhahn* beschreibt er, wie die Bereitschaft der Menschheit, sich vom Orkan der Revolutionen leiten zu lassen, nach dem anfänglichen Enthusiasmus zu einem katastrophalen Fall führte.

> Auf einem Turme stand ein neuer Wetterhahn,
> So flink, so zahm, daß ihn ein Hauch des Zephyrs lenkte,
> Und, freilich oft zum Spiel, gleich einer Feder schwenkte.
> Das kroch ihm in den Kopf: „Ein schnöder Untertan
> Des schwächsten Wind zu sein, ist Schimpf für unser einen;
> Von nun an folg' ich bloß dem mächtigen Orkan",
> Er sprach's und klemmte sich mit seinen Beinen
> So fest in seiner Angel an,
> Daß ihn der West nicht mehr von seiner Stelle rückte.
>
> Nun sehnt er sich so lang mit dreister Ungeduld
> Nach einem Sturm, bis die verschmitzte Huld
> Des Äolus ihm endlich einen schickte.
> Schnell wirbelt er auf seinem lockern Fuß
> Bald rechts, bald links, trotz einem Feuerrade.
> Am Anfang kam der Tanz ihm schnakisch vor,
> Bis er zuletzt das Gleichgewicht verlor.
> Nun stemmt er sich umsonst, umsonst kreischt er um Gnade;
> Entwurzelt und gelähmt, stürzt er herab vom Turm
> In einen tiefen Pfuhl. (Pfeffel 1989)

Der vermessene Wetterhahn hinabgeschleudert in den Höllenpfuhl – es wundert daher nicht, dass die deutschen Gegner*innen der Revolution von 1793 nach der Terrorherrschaft in Napoleon den Bannerträger der sozialen Katastrophe sahen, die seit vielen Jahren in Europa tobte. Auch in dieser Zeit gibt es Texte, die den Vormarsch von revolutionären Truppen als tödliche Epidemie imaginieren. Es handelt sich um das 1799 erschienene Pamphlet *Die zehen Plagen Ägyptenlandes* von Johann Michael Armbruster, in dem der Autor die Eroberungen des napoleonischen Frankreichs mit den zehn Plagen Ägyptens

vergleicht, Naturkatastrophen, die in Analogie zur biblischen Heimsuchung nun ganz Europa verwüsten. Es geht um einen längeren Text, den ich aus Gründen der Lesbarkeit hier nicht vollständig wiedergeben kann. Um jedoch den parodistischen Sinn der biblischen Episode besser zu vermitteln, halte ich es für notwendig, die wichtigsten Passagen zu zitieren.

> In Ägyptenland wurden die Wasser der Ströme in Blut verwandelt. Und ist in allen Ländern, wohin die Franzosen drangen, ein Strom, der nicht rotgefärbt wurde von dem Blute der Erschlagenen im Schlachtfelde?
>
> [. . .]
>
> Moses schlug mit seinem Stabe in den Staub, und mit Reverenz zu melden, eine ganze Kolonie von Läusen ließ sich nieder auf die armen Leute in Ägyptenland. Nun wissen alle und jede, die jemals französische Armeen in der Nähe zu sehen das Unglück hatten, daß die Helden des Direktoriums sich um die Fortpflanzung jener ägyptischen Kolonie weit mehr verdient gemacht haben als um ihr Vaterland. Und wenn man sagt: sie haben nirgends etwas zurückgelassen als Mühlsteine und glühendes Eisen, so muß man um der lieben Wahrheit willen noch hinzusetzen, auch – Läuse und Schandtaten!
>
> [. . .]
>
> Pest unter Menschen und Vieh entstand in Ägyptenland. Aber brachten die Franzosen nicht gleichermaßen eine verheerende Pest unter das Vieh, den Reichtum so mancher Länder? [. . .] Und sind die schrecklichen Krankheiten, die ihre oft mehr als tierische Wollust verbreitete, weniger als die giftigen Blattern, mit welchen die Leute im Lande Ägypten heimgesucht wurden?
>
> Der Hagel zerschlug die Felder in Ägypten. Aber wo die Franzosen sich niederlassen, da zerstören sie gewöhnlich in einem Tage mehr, als der Hagel in zehen Jahren zerschlagen könnte, und was der Hagel verschont hat, wird von den Heuschrecken verschlungen, die das Direktorium mit eisernen Privilegien versieht, freie Leute zu Sklaven, Gauner zu Volksregenten, Narren zu Gesetzgebern, blühende Provinzen zu Wüsteneien, wohlhabende Bürger zu Bettlern, und den Glauben an Gott und Vorsicht zum Gespötte zu machen, das heißt auf gut französisch, das Land zu revolutionieren.
>
> [. . .]
>
> Der Würgengel, der um Mitternacht ausging und alle Erstgeburt in Ägypten schlug, wird von den Franzosen wahrlich tausendfach übertroffen.
>
> [. . .]
>
> Nun mein’ ich, Landsleute, solltet Ihr an den Fingern abzählen können, daß die ägyptischen Landplagen, von denen man schon ein paar tausend Jahre mit Schrecken spricht, kaum so arg und so fürchterlich waren als die Landplagen,

> die gewöhnlich mit den Franzosen kommen, wie's denn kein Beispiel gibt, daß irgend ein Land damit verschont geblieben wäre. (Armbruster 1989)

Wie wir sehen können, ist die Katastrophenliteratur für diese Gegner ein Mittel, um die Bedrohung der Revolution anzuprangern. Für ihre radikaleren Anhänger – insbesondere die deutschen Jakobiner – stellen dagegen die Katastrophenmetaphern ein literarisches Mittel dar, um die Komplexität der Ereignisse zu reflektieren. Für sie zeichnen die Krise, der Vulkan, der Sturm, das Erdbeben eine neue Beziehung zur Realität. Die Katastrophe ist nicht länger ein polemisches Mittel wie bei Burke oder den deutschen Gegenrevolutionären, sondern eine Möglichkeit, dem Lesepublikum einen Einblick in eine Welt zu geben, die sowohl unentzifferbar als auch spannend ist.

Der Jakobiner Georg Forster ist in diesem Zusammenhang das deutlichste Beispiel. Seine Berichte dokumentieren den gewalttätigen, unentrinnbaren und unwiderstehlichen Charakter der revolutionären Dynamik. Wahrscheinlich beeinflusst von den Theorien des Vulkanismus, charakterisiert Georg Forster in seinen Schriften die Französische Revolution als reinigende Naturgewalt, die alles zerstört, um neues Leben zu schaffen. Forster zieht eine Parallele zwischen der Revolution und den Naturkatastrophen und verweist oft auf den Sturm und den Vulkanausbruch, gegen den der Kampf unmöglich ist. Diese Bildsprache wird z. B. in seinen *Erinnerungen aus dem Jahr 1790* extensiv verwendet. Beim Beobachten der Vorbereitungen für das Föderationsfest vergleicht Forster die bürgerliche Faszination am kalabrischen Erdbeben von 1783: „Wie die Zerwühlung Calabriens durch das Erdbeben, so ist uns jetzt die Explosion in Frankreich lediglich ein merkwürdiges Phänomen. In beiden Fällen erstaunen, schaudern wir" (Forster 1793: 45–46). Wie wir sehen können, ist Forsters Position zweideutig. In der Tat beharrt der Jakobiner in seinen Schriften immer wieder auf dem, sagen wir, widersprüchlichen Charakter des revolutionären Ereignisses. Die zugrundeliegende Zweideutigkeit dieser erhabenen Bilder lässt sich durch Forsters stets positive Einstellung zur Französischen Revolution erklären, selbst in ihren radikalsten Aspekten. Anders als die meisten seiner Landsleute schreckt er nicht vor revolutionärer Gewalt zurück und rechtfertigt seine Position mit zwei Argumenten: Erstens, dass diese Gewalt nichts im Vergleich zu jener Versklavung sei, die die Menschheit seit Jahrhunderten erlitten habe, und zweitens, dass dieser historische Umbruch ein integraler Bestandteil der Dynamik der Natur sei. Forster schlägt daher eine dynamische Konzeption der Revolution vor: Sie sei ein Ereignis, vergleichbar mit Naturkatastrophen, das aus dem Zusammenwirken antagonistischer Kräfte resultiert. Die revolutionäre Gewalt sei ein Urphänomen, das nicht nur gerechtfertigt ist, weil sie unvermeidlich ist, sondern auch, weil sie, wie Katastrophen, nützlich ist: Sie führt zu einer neuen und besseren Ordnung als der vorherigen.

Es ist ein Bild der destruktiv-schöpferischen Natur, das Mary Miller in einer bahnbrechenden Studie zu diesem Thema als „säkularisierten Providentialismus“ bezeichnete (2011: 44). Das ist eine apokalyptische Geschichtsauffassung, der viele deutsche Intellektuelle dieser Zeit anhingen. Diese Vorstellung von politischer und natürlicher Entwicklung wurde in Forsters Schriften zwei Jahre später, während seines Aufenthalts im Paris des Terrors, verstärkt. In seinen *Parisische[n] Umrisse[n]* erklärt Forster oft, dass die Revolution im wahrsten Sinne des Wortes eine „Umwälzung“ sei. Er sieht ihre radikale Phase als eine Krankheit, die den Körper von allem Verdorbenen befreit, oder als eine reinigende Kraft wie der Sturm. Am Anfang von *Umrisse* schreibt er: „Die Revolution hat alle Dämme durchbrochen, alle Schranken übertreten, die ihr viele der besten Köpfe hier und drüben bei Ihnen, in ihren Systemen vorgeschrieben hatten“ (Forster 1985a: 598). Und später spricht Forster von einem „chaotische[n] Ringen der Elemente, [. . .] heftigsten Konvulsionen und furchtbarsten Erschütterungen“ (ebd.: 601). In einem Brief an seine Frau Thérèse im Oktober 1793 verwendet er erneut diese Art von Metapher: „Die Lava der Revolution fließt majestätisch und schont nichts mehr. Wer vermag sie abzugraben?“ (Forster 1985b: 751).

Das Beispiel von Georg Forster ist nur die Spitze des Eisbergs, der uns einmal mehr zeigt, wie formbar Naturkatastrophen-Metaphern sind: Vulkane und Erdbeben, Stürme und Feuersbrünste wimmeln in zeitgenössischen Schriften mit sehr unterschiedlichen Zielen, z. B. Terror zu verbreiten, das Erhabene anzustreben oder von der unwiderstehlichen Kraft der Revolution zu predigen. Wie man sieht, können natürliche Metaphern, gerade weil sie in ihrer semantischen Essenz äußerst formbar sind, sehr unterschiedlichen Wahrnehmungen der Revolution entsprechen. Während die Katastrophenmetaphern den Wortschatz lieferten, um den konterrevolutionären Mythos des Terrors zu erfinden, halfen sie auch dabei, dem Bild der menschlichen Regeneration eine literarische Form zu geben, welche die romantische Generation annehmen wird, um ihre Revolution einzuleiten. Wenn ihre politischen und sozialen Hoffnungen oft verraten wurden, so gilt das nicht für ihren Wunsch, das moderne Bild des Menschen und seiner Bestimmung neu zu begründen. Und das lag vor allem an der neuen Poetik der Naturkatastrophe, die sich im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts entwickelte.

Literatur

Armbruster, Johann Michael: Die zehen Plagen Ägyptenlandes. In: Eberle, Friedrich / Stammen, Theo (Hg.): Die Französische Revolution in Deutschland. Zeitgenössische Texte deutscher Autoren. Stuttgart: Reclam, 1989, S. 149–153.

Babin, Claude: Autour du catastrophisme, des mythes et légendes aux sciences de la vie et de la terre. Paris: Vuibert-ADAPT, 2005.
Berchtold, Jacques ; Le Roy Ladurie, Emmanuel ; Sermain, Jean-Paul (Hg.): L'Événement climatique et ses représentations. Paris: Desjonquères, 2007.
Bertrand, Dominique (Hg.): Nature et politique. Logique des métaphores telluriques. Clermont-Ferrand: Presse Universitaires Blaise Pascal, 2005.
Calvié, Lucien: Le Renard et les raisins. La Révolution française et les intellectuels allemands 1789–1845. Paris: Études et Documentation Internationales, 1989.
Delon, Michel : Plaisirs et tremblements. Un demi-siècle après la catastrophe de Lisbonne. Roma: Biblink, 2007.
Droz, Jacques: L'Allemagne et la Révolution française. Paris: PUF, 1949.
Edelstein, Dan: The Terror of Natural Right. Republicanism, the Cult of Nature and the French Revolution. Chicago: University of Chicago Press, 2009.
Forster, Georg: Parisische Umrisse. In: Günther, Horst (Hg.). Die französische Revolution. Berichte und Deutungen deutscher Schriftsteller und Historiker. Bd. 2: Georg Forster und die deutschen Publizisten. Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1985a, S. 597–649.
Forster, Georg: Briefe. In: Günther, Horst (Hg.). Die französische Revolution. Berichte und Deutungen deutscher Schriftsteller und Historiker. Bd. 2: Georg Forster und die deutschen Publizisten. Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1985b, S. 651–773.
Forster, Georg: Erinnerungen aus dem Jahr 1790. Berlin: Vossichen Buchhandlung, 1793.
Gilli, Marita: Pensée et pratique révolutionnaires à la fin du XVIII[e] siècle. Paris: Les Belles Lettres, 1983.
Grab, Walter: Ein Volk muss seine Freiheit selbst erobern – Zur Geschichte der deutschen Jakobiner. Frankfurt/Main: Büchergilde Gutenberg, 1984.
Klopstock, Friedrich Gottlieb: Die États généraux. In: Eberle, Friedrich / Stammen, Theo (Hg.): Die Französische Revolution in Deutschland. Zeitgenössische Texte deutscher Autoren. Stuttgart: Reclam, 1989a, S. 219.
Klopstock, Friedrich Gottlieb: Kennet euch selbst. In: Eberle, Friedrich / Stammen, Theo (Hg.): Die Französische Revolution in Deutschland. Zeitgenössische Texte deutscher Autoren. Stuttgart: Reclam, 1989b, S. 220.
Lefebvre, Joël (Hg.): La Révolution française vue par les Allemands. Lyon: Presse Universitaire de Lyon, 1987.
Matteini, David: Entusiasmo e rivoluzione. Il caso Adam Lux. Pisa: Pacini, 2020.
Mercier-Faivre, Anne-Marie, Thomas, Chantal (Hg.): L'Invention de la catastrophe au XVIII[e] siècle. Genève: Droz, 2008.
Miller, Mary Ashburn: A Natural History of Revolution: Violence and Nature in the French Revolutionary Imagination, 1789–1794. Ithaca-London: Cornell University Press, 2011.
Pfeffel, Gottlieb Conrad: Der Wetterhahn. In: Eberle, Friedrich / Stammen, Theo (Hg.): Die Französische Revolution in Deutschland. Zeitgenössische Texte deutscher Autoren. Stuttgart: Reclam, 1989, S. 235.
Ricœur, Paul: La Métaphore vive. Paris: Seuil, 1975.

Ritz, Olivier: Les Métaphores naturelles dans le débat sur la Révolution. Paris: Classiques Garnier, 2016.
Schulz, Friedrich: Geschichte der großen Revolution in Frankreich. Berlin: bei Friedrich Vieweg dem Älteren, 1790.
Stephan, Inge: Literarischer Jakobinismus in Deutschland (1789–1806). Stuttgart: Metzler, 1976.
Toulongeon, François Emmanuel: Bemerkungen über die Schwierigkeiten, die Geschichte der Revolution während derselben zu schreiben. In: Minerva, ein Journal historischen und politischen Inhalts, September (1800), S. 546–553.
Van der Thüsen, Joachim: „Die Lava der Revolution fließt majestätisch". Vulkanische Metaphorik zur Zeit der Französischen Revolution. In: Francia 23.2 (1996), S. 113–143.
Wieland, Christoph Martin: Göttergespräch. In: Wieland, Christoph Martin: Sämmtliche Werke. Bd. 25. Leipzig: Göschen, 1796, S. II–190.
Wynn, Thomas (Hg.): Representing Violence in France 1760–1820. Oxford: SVEC, 2013.

„. . .hinabgeschleudert in die Flut“. Ökonomie und Naturkatastrophe in Friedrich Spielhagens *Sturmflut*

László V. Szabó (Veszprém)

Abstract: Der Beitrag versucht den Roman *Sturmflut* (1876) vor der Folie von Friedrich Spielhagens Ökonomie- und Ökologiekritik zu deuten, die sich ihrerseits mittels seines Konzepts einer „objektivierten Idee“ miteinander verbinden lassen. Spielhagens Modelltheorie wird dabei interpretiert als eine Romanpoetik, die sich zum einen in Form einer Kritik am ökonomischen Geist der sich kapitalisierenden Gesellschaft der Gründerzeit, zum anderen als Instrumentalisierung einer ökologischen Katastrophe (Sturmflut an der Ostsee im November 1872) zwecks eines ökologischen Warnungsprogramms umschreiben lässt. Behandelt wird Spielhagens Roman auch in seiner Relation zu den ökonomischen und ökologischen Diskursen seiner Zeit, so etwa zu Berichten über die Umweltkatastrophe an der Ostsee, die dem Autor als Wirklichkeitsstoff dienten. Nicht zuletzt wird im Beitrag die Frage gestellt, inwiefern sich der Roman im Beziehungsgeflecht zwischen Ökonomie und Ökologie als ein Warnzeichen gegen einen ökologieblinden Ökonomismus lesen lässt.

Keywords: Ostseesturmflut 1872, Ökologie, Ökonomie, Natur- bzw. ökologische Katastrophe, Ökoliteratur, ökologischer Realismus

Friedrich Spielhagens *Sturmflut* (1876), obwohl zu seiner Zeit besonders populär, gehört heute, selbst bei Germanist*innen, nicht gerade zu den meistgelesenen Romanen. Ebenso wenig bekannt ist sein Autor, einzig seine Romantheorie gehört zum Kanon der Literatur des bürgerlichen Realismus. Doch gerade im heutigen „Öko-Zeitalter“ – wobei das Präfix sowohl auf die Ökonomie als auch auf die Ökologie hindeuten kann – lädt der Roman zu einer aufschlussreichen Lesart ein. Denn es ist durchaus möglich, dass man an seinen Zeilen manche Elemente heutiger ökonomischer wie ökologischer Diskurse oder Phänomene wiedererkennen kann.

Der Begriff Ökoliteratur, der für Spielhagens Katastrophenroman zuzutreffen scheint, ist allerdings nicht neu, wurde er doch bereits 1998 für Texte von Volker Braun oder Günter Grass verwendet (vgl. Elsner Hunt 1998). Er verweist auf eine Verbindung oder Verflechtung zwischen Ökologie und Literatur bzw. Literaturwissenschaft, auf eine bestimmte Form von Literatur, die ökologische Phänomene, darunter auch Naturkatastrophen thematisiert oder gar ästhetisiert. Diskursgeschichtlich lässt sich Ökoliteratur an die Ökokritik (*ecocriticism*) anknüpfen, die auf William Rueckert (1978) zurückgeht, so etwa auf die Unterscheidung zwischen einer *human community* und einer

natural community bzw. seine Definition des literarischen Werks als eines „Energiepfades“, der der Aufrechterhaltung des Lebens Hilfe leistet. Rueckert lieferte damit ein mögliches Deutungsschema für die Interpretation literarischer Texte aus ökologischer oder ökokritischer Sicht, doch ist die literaturwissenschaftliche Forschung inzwischen über seinen Ansatz hinausgegangen. Für eine ökologische Deutung von Texten besteht heute ein breiterer Spielraum und dieser kann etwa auch Darstellungen und Reflexionen von Naturkatastrophen in literarischen Texten einschließen, wodurch sich ein Zwischenbereich zwischen einer „ökologischen“ und einer Katastrophenliteratur auftut. Denn eine ökologisch ausgerichtete Literatur kann durchaus auch Naturkatastrophen ins Blickfeld nehmen.

1. Katastrophe als Geschichte und Zukunftsvision

Das Weltgeschehen ist immer einen Schritt vor der Wissenschaft und vor allem ihrer lebenswirklichen Anwendung: Als der IVG-Kongress in Palermo geplant wurde, gab es noch kein Covid-19 und auch keine Unwetterkatastrophe in Deutschland wie in NRW oder Bayern Mitte Juli 2021. Allerdings hatte es Diskurse über Klimawandel und seine Folgen seit längerer Zeit und in diversen sozialen und medialen Formen gegeben. Gegen Ende des 20. Jahrhunderts haben sich die ökologischen Diskurse intensiviert, und auch die Ökokritik meldete sich dezidiert zu Wort. Naturkatastrophen entlarvten sich immer mehr als Auswirkungen des Klimawandels und der umweltbelastenden menschlichen Tätigkeit auf Erden. Heute scheint man immer mehr der Ansicht zu sein, dass die natürlichen und anthropogenen Ursachen von Naturkatastrophen nicht mehr klar zu trennen sind (Nitzke 2012): Umweltkatastrophen wie Überschwemmungen, Erdrutsche, Sturmfluten usw. sind imminente Folgen bzw. Auswirkungen menschlichen Handelns. Dass sie sich häufen, ist heute kaum zu bestreiten. Doch gerade ihre Häufigkeit und ihre extremen Auswirkungen in einer globalen Welt sind ein Novum im Weltgeschehen, denn Umweltkatastrophen an sich hat es immer, etwa bereits in (vor)biblischen Zeiten gegeben.

Betrachtet man die Katastrophengeschichte der Nordsee, so stößt man auf die so genannte Marcellusflut von 1219 oder die zweite von 1362 (von den Friesen *Grote Mandränke* genannt) mit zehntausenden, oder die Burchardiflut (1634, genannt nach dem Bischof Burchard von Würzburg) mit etwa zehntausend Opfern. Sie wurden gemäß dem Zeitgeist, der in den Naturkatastrophen die Strafe Gottes sehen wollte, mythisiert oder mystifiziert (Riecken 1991) und prägten sich tief ins Kulturgedächtnis (zumindest) der Region ein. Nimmt man noch die Weihnachtsflut von 1717 und ihre aufwühlenden sozialen Folgen hinzu, so wird ersichtlich, wie stark die Geschichte der Nordseeküste mit

Naturkatastrophen verbunden war. Die Ostsee schien indessen lange Zeit von ähnlichen Katastrophen verschont, doch dann kam das Ostseesturmhochwasser, das Friedrich Spielhagen, der seit seiner Stralsunder Zeit in die Gegend offenbar verliebt war, zum konkreten Anlass fürs Schreiben seines Romans *Sturmflut* nahm: In der Nacht zum 13. November 1872 überfluteten die Wellen der Ostsee die Küsten von Neuvorpommern, Mecklenburg und Schleswig-Holstein und rissen 271 Menschen in den Tod und machten andere fünfzehntausend obdachlos. Ein starker Ostwind presste das Nordseewasser durch Skagerrak und Kattegat in die Ostsee, wo sich die Wassermassen gefährlich anstauten. Anschließend löste ein extremer Luftdruckunterschied einen orkanartigen Nordoststurm aus, der das Meerwasser nach Westen drückte, wodurch das Hochwasser seinen Höhepunkt erreichte (vgl. Kiecksee 1972).

Spielhagens *Sturmflut* erschien fünf Jahre nach der Ostseesturmflut in Leipzig; geht man von einem Eintrag zu Beginn des Romans mit dem Datum 26. August 1872[1] und den am Ende beschriebenen Naturereignissen vom November desselben Jahres aus, so umfasst die erzählte Zeit die knappen drei Monate vor der Sturmflut an der Ostsee. Allerdings beschränkt sich der Roman nicht auf eine mehr oder weniger realistische oder stilisierte Beschreibung der Naturkatastrophe, denn diese drängt sich erst am Ende in die Handlung ein. Anders formuliert: Die Romanhandlung läuft auf die Naturkatastrophe an der Ostsee 1872 hinaus, wobei der Roman selbst seine Spannung bzw. Dramatik eben aus diesem wortwörtlich katastrophalen Ende gewinnt. Denn das Lesepublikum wird mitnichten in einem Zustand des Nichtwissens belassen, in dem es nur, wie in manch anderem Gesellschaftsroman des bürgerlichen Realismus, auf repräsentative Figuren der Bürgerzeit und ihre Relation oder Konflikte, ihre Charakterentfaltung achten muss, um seine Lehren zu ziehen, sondern die Katastrophe wird bereits im Titel, und gleich auch am Anfang des Romans vorausgedeutet.

Da strandet zunächst der Dampfer „Der Unermüdliche“ bei Ahlbeck an der Ostseeküste an einer Versandung bei sinkendem Wasserstand infolge des „seit Wochen herrschenden Westwindes“ (St 12), anschließend findet ein Dialog zwischen dem Kauffahrerkapitän Reinhold Schmidt und dem Grafen von Golm mit Vorzeichen statt: Der Kapitän stellt ein künftiges, katastrophales Naturereignis im Bereich des Möglichen dar, was aber auf die Skepsis des Grafen stößt:

> Ich spreche aber auch nicht von den gewöhnlichen atmosphärischen und maritimen Ausgleichungen und Störungen, sondern von einem Ereignis, das nach meiner Überzeugung seit Jahren vorbereitet ist und nur auf die gelegentliche Ursache

1 Spielhagen 2017, im Folgenden zitiert als: „St“.

> wartet, die nicht ausbleiben wird, um mit einer Gewalt hereinzubrechen, von der die kühnste Phantasie sich wohl keine Vorstellung machen kann. (St 51)

Die Anspielung auf eine mögliche Sturmflut wirkt mitten in einem Diskurs über einen Hafenbau als „unüberwindliches Bollwerk [. . .] gegen jeden Feind" (ebd.) auf den Grafen Golm irritierend. Bezeichnend für seine Einstellung zu Naturkatastrophen ist die Art und Weise, wie er die Gefahr eines Katastrophenereignisses herunterspielen will, indem er lieber der sich aus Gewohnheit speisenden Widerstandsfähigkeit der lokalen Bevölkerung Zuversicht schenkt: „Wir hierzulande sind der Stürme und der Fluten zu gewohnt, um uns vor dem einen oder andern zu fürchten." (Ebd.) Die Vorzeichen einer möglichen gewaltigen Naturkatastrophe sieht indessen der junge Schmidt in der Geographie und der Geschichte, wohl auch in jenen (anfangs erwähnten) Überschwemmungen vorangehender Jahrhunderte: „Wir sind in dem Bereiche der Möglichkeit, [. . .] jener Möglichkeit, von der ein Blick auf die Karte uns belehrt, daß sie einmal oder mehrere Male bereits eine Wirklichkeit gewesen und nach menschlicher Berechnung in nicht allzulanger Zeit wieder eine solche werden wird." (Ebd.) Es ist somit nicht ganz so, dass sich Naturkatastrophen unvermutet ereignen, wenngleich das Ausmaß derselben die Vorstellungskraft des Menschen weit übertreffen kann.

Der Auslöser einer Katastrophe könne mithin eine „gelegentliche Ursache" sein, die genau vorauszusehen allerdings alles andere als leicht ist, auch wenn in der Zeit Spielhagens die Naturwissenschaften bereits eine respektable Quantität an Kenntnissen und Ergebnissen angehäuft hatten. Für Schmidt scheint die Katastrophe sogar „seit Jahren vorbereitet", also ein unumgängliches Ereignis, dessen Eintreten nur eine Frage der Zeit ist. Überhaupt ließen sich an vergangenen Katastrophen Bedrohungen der Zukunft ablesen, wäre der Mensch *vor*-sichtig genug; von Vorsicht zeugt aber im Roman keine Figur außer Schmidt, der sich aber mit der traditionellen Rolle des überhörten oder missverstandenen Propheten begnügen muss. Es geht hier um ein uraltes Motiv des (nicht selten blinden) Propheten und seiner apokalyptischen Visionen über ein Verhängnis, die sich schließlich bewahrheiten, ob man ihnen glaubte oder nicht. In einem rationalistischen Zeitalter neigt man allerdings dazu, Untergangsvisionen wenig Glauben zu schenken, auch wenn sie nicht aus der Luft gegriffen sind: Die „Propheten" des modernen Zeitalters gründen ihre „Visionen", sprich: Prognosen auf naturwissenschaftliche Beobachtungen und Messungen, die im Regelfall, warum auch immer, ein düsteres Zukunftsbild voller Bedrohungen ergeben.

In der Gestalt des Reinhold Schmidt hat Spielhagen eine sachkundige Person dargestellt, die sich in der Region um die Ostsee herum hervorragend auskennt, Naturphänomene und -wandlungen an der Ostsee mit fast naturwissenschaftlichem Interesse beobachtet und ihre Diagnose bzw. Prognose

aufgrund tatsächlicher Naturereignisse formuliert. Schmidts Beobachtungen, die er im Gespräch mit den Gästen des Schiffes, dem Grafen, dem Präsidenten und dem General darlegt, kommen geradezu einer ökologischen Bestandsaufnahme gleich:

> [. . .] die Ostsee scheint, nachdem sie einmal unter Revolutionen ungeheuerster Art entstanden war, eine Welt für sich zu sein. Sie hat keine Ebbe und Flut; ihr Salzgehalt ist viel geringer, als der der Nordsee und nimmt nach Osten immer mehr ab, so daß die Fauna und Flora [. . .] des finnischen Meerbusens fast einen Süßseecharakter hat. Nichtsdestoweniger findet, wie ja denn auch sichtbar die Verbindung noch besteht, eine beständige Wechselwirkung zwischen dem Binnenmeere und dem Weltmeere statt: ein Zufluß und Abfluß von diesem in jenes, von jenem in dieses, unter der höchst komplizierten Zusammenwirkung und Mitwirkung der verschiedensten Ursachen, deren eine ich hervorheben muß, weil sie es gerade ist, von der ich spreche. Es ist die Regelmäßigkeit der von West nach Ost, von Ost nach West wehenden Winde, die das Ab- und Zuströmen des Wassers in seinen unterseeischen Kanälen, freundschaftlich gleichsam, auf der Oberfläche begleiten und befördern. [. . .] seit Menschengedenken war keine wesentliche Veränderung eingetreten, bis vor einigen Jahren plötzlich der Ostwind, der in der zweiten Hälfte des August einzutreten und bis in die Mitte des Oktober zu wehen pflegte, ausblieb und nicht wiedergekommen ist. (St 52)

Man hat es hier mit einer Art ökologischem Realismus zu tun: Die Beschreibung entspricht der Lage in der Ostsee-Region um 1870 bzw. überhaupt einer Geo- und Ökographie, die in mancherlei Hinsicht dem heutigen Stand der Dinge ähnelt. Denn es ist z. B. bekannt, dass es in der Ostsee wegen der Einengung des Skagerraks kaum Gezeiten (mit einem Fachwort: Tidenhub) gibt (Malcherek 2018: 215), und es stimmt gleichfalls, dass der Salzgehalt der Ostsee viel (etwa um 50 Prozent) niedriger ist als jener der Nordsee, wie auch, dass er im finnischen Meerbusen ganz gering ist (vgl. Küster 2002: 82). Gleichwohl ist klar, dass an der Ostsee etwa von Westen oder Osten ein starker, ggf. stürmischer Wind wehen kann (ein Gewinn für die Windmühlen von damals bzw. die Windkraftwerke von heute), wobei der Katastrophe von 1872 ein Sturmwind aus West-Südwest bzw. eine überraschende Abschwächung des Windes vorausging. Letzterem Phänomen könnte das Ausbleiben (oder die Abschwächung) des Ostwindes entsprochen haben, das von Schmidt als eine bedrohliche Naturveränderung gedeutet wird. Er untermauert seine Prognose sogar mit der Beobachtung, in der Ostsee hätten sich infolge der veränderten Windrichtung „ungeheure Wassermassen angesammelt", deren „Hauptdruck aber nach Osten in immer gesteigerter Proportion stattfindet." Offenbar hat sich Spielhagen über die der Katastrophe vorangehenden Ereignisse in der Region ausführlich informiert, da er weitere plausible Angaben über die damaligen Naturereignisse, so über den wachsenden Wasserstand

bei Nystad, Wasa oder Torneo[2] seiner Figur in den Mund legte. Sind aber die Finnen größeren Kalamitäten entgangen, so prognostiziert Schmidt, zur Bestürzung seiner Zuhörer, viel schlimmere Folgen für die Ostseeküste in Deutschland:

> Für uns aber, die wir fast ebenso ausnahmslos flache Ufer haben, wird ein plötzlicher Rückstau dieses jahrelang ununterbrochen nach Osten drängenden Stromes furchtbar werden. Der Rückstau muß aber bei einem starken Nordost- und Oststurm, besonders wenn er tagelang anhält, eintreten. Die von der Gewalt des Sturmes nach Westen gedrückten Fluten werden vergebens durch die schmalen Straßen der Belte und des Sundes in das Kattegat und Skagerrack einen Ausweg in den Ocean zu finden suchen, und, wie ein gehetztes Raubtier in die Hürde, sich über unsere Küsten stürzend, meilenweit in das Land hinein wälzend, niederreißend, was ihrer blinden Wut sich entgegenstemmt, Äcker und Wiesen mit Sand und Geröll bedeckend, eine Verwüstung anrichten, von der noch Enkel und Enkelkinder schaudernd erzählen werden. (St 53)

Die Dramatik der Situation bzw. der düsteren Zukunftsvision wird vom Grafen, obwohl sie auf Tatsachen beruhen, als eine „Hypothese" entschärft. Denn Gegenwartsmenschen, die nur ihr aktuelles Interesse oder Wohlempfinden vor Augen haben, sind den apokalyptischen Zukunftsvisionen gegenüber abgeneigt und versuchen das Maß jedweder Gefahr herunterzuspielen, diese in den Bereich reiner Phantasie zu verweisen. Parallel zur Vermehrung bedrückender Prognosen wächst die Skepsis gegenüber den Wissenschaften, die sich gerade aus dem (kurzfristigen und kurzsichtigen) Bedürfnis des Menschen nach komfortablen Lebensverhältnissen speist. Es ist zwar ein Klischee, der Mensch müsse die Fehler der Vergangenheit wiederholen, wenn er seine Lehren aus der Geschichte nicht gezogen hat, es scheint sich aber leider immer wieder zu bewahrheiten.

Auf das Argument Schmidts hin, seine Prognose entspreche einer „Notwendigkeit", lenkt der Graf ein, zieht aber gleich die Karte der Zeitperspektive, die besagt, verwüstende Katastrophen seien rar und höchstens nur in einer fernen Zukunft zu erwarten:

> Nun gut, sagte der Graf; ich will einmal annehmen, daß der Herr mit seiner Überzeugung nicht isoliert dasteht; ja, noch mehr, daß er recht hat, daß die Sturmflut heute oder morgen oder irgend einmal kommen wird: so scheint es doch, daß sie nicht alle Tage, daß sie nur in Jahrhunderten einmal kommt, – nun, meine Herren, ich habe den tiefsten Respekt vor der weit in die Zukunft ausschauenden Fürsorge unserer Behörden; aber dergleichen jahrhundertelange Perspektiven dürften denn doch auch der fürsorglichsten unabsehbar dünken,

2 Eigentlich Tornio, im Norden des Bottnischen Meerbusens.

> sie jedenfalls nicht bestimmen, zu unterlassen, was der nächste Augenblick erheischt. (St 54)

Seine Philosophie ist klar, und könnte auf den ersten Blick sogar Goethes Faust auf seiner Seite wissen: Der „nächste Augenblick", die unmittelbare Gegenwart, die Forderung des Tages hat Priorität vor einer verschwommenen Zukunft. Doch fallen bei Faust Augenblick und Zukunft letztendlich überein: In der Glücksformel, die er „zum Augenblicke" zu sagen hat, steckt auch ein human-zivilisatorisches Zukunftsprojekt. Der Graf von Golm ist hingegen ein Opportunist, der die Zukunft ohne Bedenken für die Gegenwart aufzuopfern bereit ist. In seiner Gestalt hat Spielhagen einen verkommenen Typus des Adligen dargestellt: Geleitet von einer Leidenschaft für Glücksspiele verschuldet er sich über alle Maßen, ein Umstand, aus dem an zivilisatorischen Investitionen interessierte Finanzmenschen ihren Nutzen ziehen wollen. Der Graf setzt sein Vermögen aufs Spiel, einen Großbesitz, auf den Eisenbahninvestoren ihre Zähne wetzen: Jenen „Warnowschen Grund" (St 153), auf dem Schienen, Bahnhöfe oder Häfen gebaut werden können. Zusätzlich kommt sein adliger Name, sein Renommee der Eisenbahngesellschaft zu Gute: So wird das Geld bzw. das Profitdenken zum gemeinsamen Nenner einer untergehenden und einer aufkommenden gesellschaftlichen Schicht, während beide einer ökonomischen und ökologischen Katastrophe entgegensteuern.

2. *Katastrophe als gesellschaftliches Ereignis*

Wenn Gerrit Schenk meint, Katastrophen seien „zutiefst gesellschaftlich bedingte Ereignisse, die zwar einen natürlichen Kern haben können, sich aber keinesfalls darauf reduzieren lassen" (2009: 11), so trifft das bereits für Spielhagens Roman zu, der – trotz der großen Popularität zu seiner Zeit – keine bloße effektheischende Fiktionalisierung einer Katastrophe anstrebte, sondern ein breites Erzählspektrum über die Gründerzeit, ihre gesellschaftlichen Phänomene und Veränderungen, ihre sozialen Schichten und Konflikte bot. In vergleichbarer Manier mit Gustav Freytags *Soll und Haben* reflektiert er auch ökonomische Verhältnisse und Entwicklungen, wie sie Deutschland nach der Reichsgründung bzw. dem siegreichen Krieg gegen Frankreich erlebte.[3] *Sturmflut* lässt sich als ein Zeit- und Gesellschaftsroman, aber auch als ein

3 Die von Frankreich geleisteten Reparationszahlungen in Milliardenhöhe haben der deutschen Wirtschaft entscheidende Impulse gegeben (vgl. Baltzer 2007: 5–7).

4 Der Begriff wurde bereits für einige Romane der Gegenwart verwendet, doch trifft die Formel „Wirtschaft in Literatur" u. U. auch für Spielhagen zu. Es geht um Romane,

Wirtschaftsroman deuten,[4] der gesellschaftlich-ökonomische (z. B. den Ausbau von Eisenbahnstrecken) und gleichzeitig natürliche Ereignisse darstellt und sich dabei an mehreren Stellen wirtschaftlich-kapitalistischer Begriffe und Diskurselemente bedient.[5] Dass der Roman gesellschaftlich-wirtschaftliche und Umweltphänomene, d.h. ökonomische *und* ökologische Phänomene parallel behandelt, indem er diese implizit als Folgen von jenen zu deuten sucht, unterliegt einem einheitlichen Romankonzept, einer „objektivierten Idee": Diese entspricht nicht nur einem Streben nach wirklichkeitstreuer Darstellung, sondern sie spiegelt auch ein subjektives Element, eine subjektive Wahrnehmung, eine Sicht der Dinge, letztendlich die Weltanschauung des Autors selbst wider. In der Formulierung Rolf Geisslers: „Das Wie der Darstellung entscheidet über die Objektivität des Dargestellten." (1978: 498) Spielhagen selbst war überzeugt von der Unmöglichkeit „einer absolut getreuen Wiedergabe des Objekts", davon, dass Kunst etwas zustande bringt, „das nicht Wirklichkeit ist, nicht Wirklichkeit sein will, sondern nur ein Bild der Wirklichkeit, die Erregung eines Phantasiescheines der Wirklichkeit in dem Hörer oder Beschauer" (Spielhagen 1890: 215). Diese „Erregung eines Phantasiescheines der Wirklichkeit" besagt allerdings nicht, dass realistische Kunst im 19. Jahrhundert trotz ihres Anspruchs auf realistische Darstellung keinen Bezug zur „Wirklichkeit" gehabt hätte. Das sieht man in Spielhagens Roman nicht nur an der Darstellung der Naturkatastrophe, sondern auch an jener der Gesellschaft der Gründerzeit und ihres Wandels sowie der Ereignisse seiner Gegenwart. Die Objektivität war eine grundsätzliche Anforderung seiner (späteren) Romantheorie, doch ist das Wie der Darstellung, das ohne eine subjektive Betrachtungsweise oder eine „Congruenz von Dichter und Helden" (Spielhagen 1881/82: 249) wohl nicht auskommen kann, nicht weniger relevant.

die sich in breiterem Sinn „mit dem Kontext Wirtschaft befassen" (Pott 2004: 203). So gesehen sind allerdings „Wirtschaftsromane" keine Erfindungen der Gegenwart. Rakow (2013: 454) vermeidet zwar die Bezeichnung Wirtschaftsroman, betrachtet aber bei seiner Analyse der „Ökonomien des Realismus" mit Recht auch Spielhagens *Sturmflut*.

5 Wirtschaftliche Ausdrücke und Begriffe sind im Roman Legion. Allein das Wort „Geld" wird 66mal im Roman erwähnt, u. a. in Form „bares Geld", „Kaufgeld", „Trinkgeld", „Geldmenschen", „Geldgier", „Geldangelegenheiten", „Lösegeld" usw. „Taler" kommt 38mal vor, häufig in konkreten Summen. Dazu „Bank" (auch als „Reichsbank", „Schwindelbank", „Armensünderbank", „Bankier", „bankrott"), „Zinsen", „Zinsfuß", „Verzinsung", „Verzugszinsen", „Zinsgarantie", „Wucherzinsen", „Aktionär" usw. Ganz modern klingen auch Wörter wie „Kapital", „Projekt", „General-Entrepreneur", „Konzession" usw.

6 Mit Sundin meint Spielhagen allem Anschein nach Stralsund. In dieser Annahme wird man auch bestätigt, wenn man die Anfangszeilen im Kapitel 12 der *Problematischen*

Spielhagen, der sich gern an seine Stralsunder Zeit erinnerte, war von der Ostseesturmflut, von ihren Auswirkungen auf das Leben an der Ostsee zutiefst beeindruckt und erschüttert. Doch war er kein trivialer Katastrophenautor, um eine Naturkatastrophe mit der Genauigkeit eines wissenschaftlichen Beobachters zu schildern, dazu fehlten ihm wohl auch die naturwissenschaftlichen Kenntnisse. Durchaus im Bewusstsein, dass Romankunst keine Naturwissenschaft und auch kein (sensationsgieriger) Journalismus ist, hat er die Naturkatastrophe instrumentalisiert, will heißen: poetisiert, ohne sie allerdings als ein rein ästhetisches Phänomen zu betrachten, dafür war sie ein zu seriöses, bedrückendes, erschütterndes Ereignis aus dem wirklichen Leben. Dabei wollte er die Bedeutung der Hochwasserkatastrophe mitnichten herunterspielen, ganz im Gegenteil wollte er daraus seine poetisch-weltanschaulichen Schlüsse ziehen und sie in einer subtil moralisieren Form (die manche Bezüge zum Idealismus der Klassik zu zeigen scheint) seiner Leserschaft weiterreichen.

Dabei war die Naturkatastrophe nicht das einzige (Katastrophen-)Ereignis der Zeit, das ihn anregte: Ereignisse wirtschaftlicher und politischer Art, wie etwa die so genannte Gründerkrise von 1871–1873, die auf eine scheinbar paradoxe Weise infolge der französischen Reparationszahlungen in Deutschland eintrat, haben mehr oder weniger direkt in seinen Roman Eingang gefunden. Statt den Lesefokus allein auf ein Naturereignis zu richten, breitete Spielhagen den Lesehorizont auf umfassende Gesellschaftsereignisse und -phänomene aus, wobei er die Sturmflut an sich zu einem Höhepunkt, ja Resultat der Krisenereignisse stilisierte. Damit erlangte die Ostseesturmflut einen Symbolcharakter: Sie wurde zum Sinnbild einer Gesellschaftskrise, zur Vision einer ökologischen wie ökonomischen Katastrophe.

Bezeichnend für diese Verknüpfung von Ökonomie und Ökologie im Symbol der Sturmflut sind die Darlegungen des Präsidenten nach dem Hören der Katastrophenvisionen Reinhold Schmidts: Von der dramatischen Vorstellung einer Sturmflut an der Ostsee lenkt er das Gespräch auf eine andere Art „Sturmflut", nämlich diejenige des Kapitals um, das damals Deutschland überflutete:

> Sonderbar! während der Herr Capitain hier mit jenem vollen Tone, den nur die Überzeugung gibt, uns eine Sturmflut prophezeit, die unser liebenswürdiger Wirt [. . .] am liebsten in das Fabelland verweisen möchte, habe ich bei jedem Worte einer andern Sturmflut denken müssen [. . .], und auf einem ganz andern Gebiet [. . .]. Auch hier ist der gewöhnliche Lauf der Dinge auf die unerwartetste Weise unterbrochen worden, auch hier hat eine Aufstauung von Fluten stattgefunden, die sich in einem ungeheueren Strom – einem Goldstrom, meine Damen – von Westen nach Osten ergossen haben. Auch hier prophezeien die Kundigen, daß so unnatürliche Verhältnisse nicht von Dauer sein können, daß sie die längste Zeit gedauert haben, daß ein Rückstau eintreten müsse, eine

> Reaktion, eine Sturmflut, die – um in dem Bilde zu bleiben, das der Sache so sonderbar entspricht, – sich, eben wie jene andere, zerstörend, vernichtend über uns stürzen und mit ihren trüben, unfruchtbaren Wassern die Stätten bedecken wird, auf denen die Menschen bereits für alle Zeiten ihr Reich und ihre Herrschaft fest gegründet zu haben glaubten. (St 54)

Parallel dazu, wie die Sturmflut in dieser doppelten, ökonomischen und ökologischen Bedeutung semantisiert wird, wird eine Gesellschaft demaskiert, die dem „Goldstrom" huldigt und in der Geld, Profitdenken und Interessenkonflikte vorscherrschen (Streik und Entlassungen werden am „Fall" Schmidt illustriert), wo sogar Verbrechen aus Geldgier vorkommen können. Wegen dieser Deutungskonvergenz von Ökologie und Ökonomie im Roman entsteht schließlich der Eindruck, dass die ökologische Katastrophe nicht zuletzt das Resultat einer ökonomischen ist: Die Sturmflut schwemmt schließlich in konkretem wie übertragenem Sinne das ganze Eisenbahnprojekt und den ganzen Kapitalgewinn weg, bringt alle Hoffnungen profitorientierter Investoren zum Scheitern.

Spielhagen hat die Sturmflut der Sphäre der von Menschen unabhängigen Naturereignisse entrissen und zum Höhe- und Endpunkt gesellschaftlich-ökonomischer Krisenprozesse metaphorisiert. Indem man zum Beispiel intensiv darüber diskutiert, ob die Eisenbahnlinie Wissow-Sundin[6] auf einen Nordhafen oder einen Osthafen auslaufen sollte, während „Akrobaten der Hochfinanz" (Rakow 2013: 306) trotz eines kritischen Gutachtens auf einen Gewinn des Projekts spekulieren, wird über ökologische Schutzmaßnahmen kein Wort verloren. Ein Dammbau etwa wird höchstens als Eisenbahndammkonstrukt mit entsprechendem Profit vorgestellt, an eine Flut selbst auf den Straßen Berlins denkt kaum jemand, am wenigsten diejenigen, die das Kapital dafür hätten.

Die Darstellung der Katastrophe wird auf der Erzählebene sichtlich retardiert, ihre Dramatik wird erst allmählich erhöht. Nach dem anfänglichen Diskurs über die Flut des Meerwassers und des Kapitals wird sie nicht mehr erwähnt – ein Zeit-, Gesellschafts- und Wirtschaftsroman, wenn man will: ein Großstadtroman (vgl. Neumann 1992) entfaltet sich in mehreren Büchern nach allen Regeln der Kunst. Erst im fünften Buch deutet ein Donnerschlag, gefolgt von einem Windstoß, auf die sich annähernde Naturkatastrophe hin:

Naturen (1861) liest: „Die Stadt Sundin spielte in vergangenen Zeiten eine bedeutendere Rolle als jetzt. Sie war ein angesehenes Glied der alten Hansa und rivalisierte mit Hamburg, Lübeck und Bremen an Macht und Reichtum. Ihre Schiffe fuhren auf allen nordischen Meeren, und auch in den Häfen von Genua und Venedig wehte nicht selten die Sundiner Flagge." (Spielhagen 2017: 594) Indessen kann Wissow bzw. die Wissower Halbinsel auf die Halbinsel Wustrow hindeuten.

> Ein Donner, noch immer aus weiter Ferne, aber doch schon näher, lauter, drohender, als der vorhin, rollte durch die schwere Luft; und wieder folgte ihm ein Windstoß – diesmal nicht mehr in den oberen Schichten, sondern schon über die Höhe und an den Hängen des Vorgebirges heransausend, und klagend und stöhnend in den Schluchten verhallend. Der nächste Stoß bereits mochte das Meer treffen, den Sturm entfesselnd, der die Flut brachte. (St 434)

Die Dramatik der Steigerung bei der immer bedrohlicheren Gefahr einer Sturmflut wird aber dadurch verlangsamt, dass Spielhagen eine Art Simultantechnik anwendet, will heißen, er fokussiert die Handlung auf die verschiedenen Figuren und Handlungsräume. Auch konzentriert er sich nicht ausschließlich auf die Beschreibung der Naturkatastrophe, sondern entfaltet auf den letzten Seiten des Romans eine Art „Showdown" mit Verbrechen und dramatischen Szenen, darunter einem Mord aus Eifersucht, der Flucht des Mörders mit einer Pferdekutsche hinein in die einfließenden Wellen in Küstennähe usw. Diese Handlung mit gesteigertem Tempo und den Klischees eines Kriminalromans mögen zwar Spielhagens Zugeständnisse an das Lesepublikum gewesen sein, doch gibt es mitunter Szenen mit nachvollziehbarer Dramatik. So auch jene mit dem zunehmenden, immer lauter werdenden Sturm und dem „in Folge der Gegenströmung vom Wissower Haken" (St 617) steigenden Wasser, dessen fatale Konsequenzen nur mit einem mutigen Eingriff gehindert werden können. Spielhagen wählte die Figur des Ottomar zum Helden, dem es gelingt mit einem Seil, mit dem er eine schwankende Brücke befestigt, Menschenleben zu retten auf Kosten seines eigenen Lebens. Der Autor konstruierte hier offenbar eine Poetik des Heroischen, die wohl an die Ideale der Klassik, aber auch etwa an Theodor Storms Hauke Haien im *Schimmelreiter* erinnert. Ein Symbol der Katastrophe, aber wohl auch einer untergehenden kapitalistischen Gesellschaft ist indessen jene mächtige Fichte, die, „herausgerissen von dem Sturm, hinabgeschleudert in die Flut" (St 618) Ottomar in die Tiefe reißt: ein Warnzeichen dafür, wie gefährlich und vernichtend die Natur sein kann, wenn man ihr nicht mit Achtung und Vorsicht begegnet, oder, pragmatischer formuliert, wenn Profitdenken dem Natur- und Katastrophenschutz vorangeht. Aus heutiger Sicht, wo man bei (Natur-)Katastrophen vorwiegend über die Opferzahl informiert wird, sind solche ökologisch „gefärbten" Texte deutbar als Mahnungen daran, welche desaströsen Folgen Katastrophen auf das Schicksal von Einzelnen und Gemeinschaften haben können.

Literatur

Baltzer, Markus: Der Berliner Kapitalmarkt nach der Reichsgründung 1871. Gründerzeit, internationale Finanzorganisation und der Einfluss der Makroökonomie. Berlin: LIT, 2007.

Elsner Hunt, Imgard: Chaos in der Endphase. Ökoliteratur von Volker Braun und Günter Grass. In: Goodbody, Axel (Hg.): Literatur und Ökologie. Amsterdam / Atlanta: Rodopi, 1998, S. 243–255.

Freytag, Gustav: Soll und Haben. Berlin: Contumax, 2016.

Geissler, Rolf: Verspielte Realitätserkenntnis Zum Problem der objektiven Darstellung in Friedrich Spielhagens *Hammer und Amboß*. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 52.3 (1978), S. 496–510.

Jakubowski-Tiessen, Manfred: Gotteszorn und Meereswüten. Deutungen von Sturmfluten vom 16. bis 19. Jahrhundert. In: Groh, Dieter / Kempe, Michael / Mauelshagen, Franz (Hg.): Naturkatastrophen: Beiträge zu ihrer Deutung, Wahrnehmung und Darstellung in Text und Bild von der Antike bis ins 20. Jahrhundert. Tübingen: Gunter Narr, 2003, S. 101–118.

Kiecksee, Heinz: Die Ostsee-Sturmflut 1872. Heide: Boyens Medien, 1972.

Küster, Hansjörg: Die Ostsee: eine Natur- und Kulturgeschichte. München: C.H. Beck, 2002.

Malcherek, Andreas: Gezeiten und Wellen. In Küsteningenieurwesen und Ozeanographie. 2. Aufl. Wiesbaden: Springer Vieweg, 2018.

Neumann, Bernd: Auf dem Weg zum Stadtroman. Friedrich Spielhagens *Sturmflut* als Darstellung des Berlins der „Gründerzeit“. In: Siebenhaar, Klaus (Hg.): Das poetische Berlin. Metropolenkultur zwischen Gründerzeit und Nationalsozialismus. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag, 1992, S. 17–39.

Nitzke, Solvejg: Apokalypse von innen. Die andere Natur-Katastrophe in Frank Schätzings „Der Schwarm“ und Dietmar Daths „Die Abschaffung der Arten“. In: Dies. / Schmitt, Mark (Hg.): Katastrophen. Konfrontationen mit dem Realen. Essen: Christian A. Bachmann, 2012, S. 167–188.

Pott, Sandra: Wirtschaft in Literatur. „Ökonomische Subjekte“ im Wirtschaftsroman der Gegenwart. In: KulturPoetik 4.2 (2004), S. 202–217.

Rakow, Christian: Die Ökonomien des Realismus: Kulturpoetische Untersuchungen zur Literatur und Volkswirtschaftslehre 1850–1900. Berlin; Boston: W. de Gruyter, 2013.

Riecken, Guntram: Die Flutkatastrophe am 11. Oktober 1634 – Ursachen, Schäden und Auswirkungen auf die Küstengestalt Nordfrieslands. In: Hinrichs, Boy (Hg.): Flutkatastrophe 1634. Natur Geschichte Dichtung. 2. Aufl. Neumünster: Karl Wachholtz, 1991, S. 11–64.

Rueckert, William: Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism (1978). In: Glotfelty, Cheryll / Fromm, Harold (Hg.): The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology. London: University of Georgia Press, 1996, S. 105–123.

Schenk, Gerrit Jasper (Hg.): Katastrophen: Vom Untergang Pompejis bis zum Klimawandel. Ostfildern: Thorbecke, 2009.

Spielhagen, Friedrich: Der Ich-Roman. Ein Beitrag zur Theorie und Technik des Romans (1881/82). In: Bucher, Max / Hahl, Werner / Jäger, Georg / Wittmann, Reinhard (Hg.): Realismus und Gründerzeit. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848–1880. Bd. 2. Stuttgart: Metzler, 1975/1981, S. 249–257.

Spielhagen, Friedrich: Finder und Erfinder: Erinnerungen aus meinem Leben. Bd. 2. Leipzig: Stackmann, 1890.

Spielhagen, Friedrich: Sturmflut. Vollständige Ausgabe aller sechs Bücher. Berlin: Contumax, 2017 (zitiert als „St").

Spielhagen, Friedrich: Problematische Naturen. Roman in zwei Abteilungen: Berlin: Contumax, 2017.

Die Botschaften der Titanic. Drei zeitgenössische Deutungen bei Gustav Landauer, Max Dauthendey und Thomas Mann

Christoph Deupmann (Beijing)

Abstract: Der Beitrag handelt von drei zeitgenössischen Interpretationen des bis dahin opferreichsten Schiffsuntergangs der technischen Moderne in Texten der deutschsprachigen Literatur: von der Havarie des Passagierschiffs *Titanic* am 14. April 1912. Interpretiert werden Gustav Landauers *Die Botschaft der „Titanic“* (1912), Max Dauthendeys *Die Untergangsstunde der Titanic* (1913) und Thomas Manns *Zauberberg* (1924). Im Zentrum steht die ästhetische Produktivität der Katastrophe, also die Frage danach, welche sinnproduzierende Kraft dieser vielleicht prominenteste aller „Schiffbrüche mit Zuschauern“ (Hans Blumenberg) im Medium der Literatur erfahren hat.

Keywords: Katastrophe, Schiffbruch, Titanic, Technik, Naturbeherrschung

Auch eine Spielart der Zuversicht!
Wir glaubten noch an ein Ende, damals
(Wann: „damals“? 1912? 18? 45? 68?)
Und das heißt: An einen Anfang.
(Enzensberger 1997: 97)

Als am 14. April 1912, einem Sonntag, um 23.45 Uhr das damals größte Passagierschiff der Welt, die *RMS Titanic* der britischen *White Star Line*, auf ihrer Jungfernfahrt von Southampton nach New York etwa 300 Seemeilen nördlich von Neufundland mit einem Eisberg kollidierte und zwei Stunden und etwa 40 Minuten später sank, ging mit den funktelegraphischen Hilferufen auch die Nachricht vom Untergang des Ozeanriesen fast gleichzeitig um die ganze Welt. Das mediale Echo war überwältigend: In Presse und Publizistik wurde beinah umgehend die „Arbeit am Mythos“ aufgenommen; bot sich der Untergang des als unsinkbar geltenden Schiffs im nordatlantischen Eismeer doch als „große Erzählung“ an, die vom Glauben an perfekte Naturbeherrschung und von überwältigenden Naturkräften, Hybris und Nemesis handelte und daher vielfältige allegorische Lesarten ermöglichte. Diese Mythisierung geschah vor dem Hintergrund einer langfristig überlieferten Semantisierung der Seefahrt als Staats-, Gesellschafts- und „Daseinsmetapher“ (vgl. Blumenberg 1997). Strukturalistisch gesehen ist der „Mythos“ vom Untergang der *Titanic* – mit Roland Barthes gesprochen – eine „Rede“ oder eine „Botschaft“

(Barthes 2010: 251). In der „gesprochenen“ oder semiologischen Form des Mythos wird nicht nur die katastrophale Havarie selbst denotiert, sondern mit einer „Lexis“ versehen, also mit einer zusätzlichen Bedeutung aufgeladen. Im Sinne dieser Verdoppelung der Botschaft kann man mit dem Kultursoziologen Richard Howells sagen, es gebe eigentlich „two *Titanics*“: „The first is the physical *Titanic* [. . .]. The second *Titanic* is the mythical *Titanic*“ (Howells 1999: 1). Vom Moment ihres Untergangs an ist die *Titanic* zu einem „suggestiven Objekt“ (Roland Barthes) par excellence geworden: Sie ist nicht bloß der Name eines untergegangenen Schiffs und ein „Erinnerungsort“ (vgl. Nora 1998) im kollektiven Gedächtnis eines großen Teils der Menschheit, sondern eine schriftlich, visuell und sogar musikalisch[1] repräsentierte Form von Ideen. Bemerkenswert ist der Mythos der *Titanic* nicht zuletzt deshalb, weil er seinerseits die Behauptung vom Ende eines Mythos enthält: des Mythos vom technischen Fortschritt, der in der vollkommenen Selbstermächtigung des Menschen über die Natur sein Ziel zu erreichen schien (vgl. Fähnders/Schmidt- Bergmann 1994: 279). Die folgenden Überlegungen wollen an drei literarischen Arbeiten am „Mythos“ *Titanic* aufzeigen, welche Formen der Mythologisierung das Ereignis in Texten zeitgenössischer deutschsprachiger Autoren erfuhr: an Gustav Landauers *Die Botschaft der „Titanic“* (1912), an Max Dauthendeys *Die Untergangsstunde der Titanic* (1913) und an Thomas Manns *Zauberberg* (begonnen 1913, Erstdruck 1924).

1. *Gustav Landauer:* Die Botschaft der Titanic

Der am 21. April 1912, also gerade eine Woche nach der Katastrophe, in der *Frankfurter Zeitung* abgedruckte Essay *Die Botschaft der Titanic* des Anarchopazifisten Gustav Landauer ist nur einer von vielen Kommentaren in Zeitungen, Zeitschriften und selbstständigen Publikationen, mit denen Literaten auf das desaströse Ereignis reagierten. Während aber zahlreiche andere Deutungen den Schiffsuntergang als metaphorische Bestätigung gesellschaftlich-politischer Untergangsängste interpretierten, die am Vorabend des Ersten Weltkriegs in Europa virulent waren, gewinnt Landauer der Katastrophe überraschenderweise eine positive Botschaft ab (Rösler 2013: 9f.). Sein Essay nimmt die „Botschaft“ der *Titanic* wörtlich: gemeint ist der über den Marconi-Telegraphen versendete Notruf, also der von den Funkern abgeschickte Code „CQD“ – ein Backronym, das als „seek you danger“ oder „come quick danger“

1 Zum einhundertsten Jahrestag der Schiffskatastrophe am 10. April 2012 wurde beispielsweise das *Titanic Requiem* von Robin und Robin-John Gibb uraufgeführt. Vgl. auch Sigfrid Karg-Elerts Orgelkomposition *Näher, mein Gott, zu dir* (Op. 81, 1912).

ausgelegt werden kann – und der damals noch ganz neue Code „SOS“, der zumindest ursprünglich keine buchstäbliche Bedeutung hat. Diese Botschaften der *Titanic* enthielten für Landauer jedoch eine zweite, die im Medium (also in der Form der Mitteilung) selbst liegt: in der Telegraphie, für deren Entwicklung Guglielmo Marconi 1909 den Nobelpreis für Physik erhalten hat. Der Medientheoretiker Marshall McLuhan hat weit später den prägnanten Ausdruck dafür geprägt: „The medium is the message“ (vgl. McLuhan / Fiore 2001). Bei Landauer ist zu lesen:

> Lautlos flog der Hilfeschrei der Titanic in die Welt. In die Welt [. . .]: nicht einem bestimmten Ziel zu, nicht an bestimmte befreundete oder durch Gegenseitigkeit verpflichtete Menschen haben sich die Führer der „Titanic“ gewandt, sondern sie sandten ihre Botschaft in den Äther, der rings um den Erdball, der in Lüften und allen Dingen wallt. Überall, wo der stumme Ruf eintraf, fuhr er den Fremden in die Glieder, und eilends kamen aus weiter Ferne die Schiffe herbei, um die auf offenem Meer Gestrandeten zu retten. Die meisten kamen zu spät, die „Titanic“ lag in ihrem nassen Grabe. Aber nicht auf Einzelheiten soll es hier ankommen, nicht das furchtbare Unglück soll erörtert werden, sondern der Wink und das Zeichen soll zu uns allen kommen: Das Feinste, was uns in der Welt umspült und durchdringt, das eigentlich völlig Unbekannte und nur aus Wirkungen Erschlossene stellen wir in unsern Dienst, um mit der Schnelligkeit des Blitzes miteinander zu verkehren, wir Menschen. (Landauer 1994: 258)

Die „Stimmung inständiger Ergriffenheit“, die in der poetisierenden Beschreibung noch spürbar ist, verdankte sich zwar einer ersten, international verbreiteten Falschmeldung, alle Passagiere der *Titanic* seien gerettet worden. Erst am 16. April berichteten britische Tageszeitungen vom Untergang des Passagierschiffes. Für den Essayisten aber verblasst die Katastrophe mit rund 1495 Toten vor dem enthusiastisch bejahten Medium, das die „wundergleiche Rettung“ der 712 Überlebenden ermöglichte. Dabei teilt auch er den im unmittelbar nach der Kenntnisnahme von der Havarie beginnenden „*Titanic*-Diskurs“ oft verwendeten kritischen Topos vom „*Mißbrauch* der Kraft und der Technik um der Konkurrenz und des *Rekords* willen“. Aber gegenüber der „*mißbrauchte[n] Technik*, die daran war, alle umzubringen“ (ebd.: 257f.), identifiziert Landauer das Medium der Telegraphie mit der „Botschaft von der verbindenden, heilenden und lebensfördernden Kraft unsres Geistes“ (ebd.: 259). Die Bedeutung der Katastrophe selbst besteht für ihn darin, dass erst das „elementare Unglück“ (ebd.: 259) des Schiffsuntergangs das Medium *als* Botschaft verstehbar macht. Während das kapitalistische Wirtschafts- und Gesellschaftssystem alle „wundervollen Techniken“ etwa der Arbeitserleichterung in Ursachen von Arbeitslosigkeit und sozialer Not verwandle, sende die „drahtlose Telegraphie“ vor allem eine moralisch-politische „Botschaft“, die aufgrund menschlicher „Herzensträgheit“ – wie Landauer mit Bezug

auf Jakob Wassermanns gerade vier Jahre zuvor erschienenen Roman *Kaspar Hauser* (1908) formuliert – „erstarrten“ Beziehungen in „Wirtschaft und Gesellschaft“ umzubauen (ebd.: 260). Auch Landauer nutzt den Schiffsuntergang als gesellschaftspolitisches „Erkenntnismodell“ (Rösler 2013: 10), aber er interpretiert ihn als Reversbild von Katastrophe und Chance. Mythologisierungen von Katastrophen sind Versuche, auf semantischem Weg über sie hinaus zu gelangen. Mit der Erfindung der Telegraphie sei die Menschheit als „Zusammenfassung der Völker des Erdenrundes“ keine bloß abstrakte „Forderung“ mehr, sondern „von der Technik als Wirklichkeit geschaffen worden“ (Landauer 1994: 262). Dennoch bleibt Landauers Essay selbst vor allem Forderung, der Wirklichkeit einer weltumspannenden Kommunikationstechnik gewissermaßen auch mental hinterherzukommen. Vom „Mythos“ des Fortschritts, den die Schiffskatastrophe unterbrach, ist auch hier die Rede: Dass „unsre Technik, die ein monströser Mythos geworden ist“, durch „die Kraft des Geistes, der Phantasie, des Gefühls und der dichterischen Vision“ ihren positiven Chancen zugeführt werden müsse (ebd.: 261), ist für Landauer die zentrale Botschaft der *Titanic*.

2. *Max Dauthendey:* Die Untergangsstunde der Titanic

Das 322 Verszeilen umfassende erzählende Langgedicht des zweimaligen Weltreisenden Max Dauthendey zum Jahrestag der Katastrophe des *Titanic*-Untergangs nimmt seinen Ausgang von einer auffällig künstlichen lyrischen Situation: Der Sprecher wird am Morgen in einem Zustand zwischen Schlafen und Wachen, nachdem er in der Nacht in einem Buch über den Untergang der *Titanic* gelesen hat, von seinem Hund geweckt und angesprochen: „Herr, sprich, warum dein Menschenblut erschauert! / Die Stille um dich stundenlang schon klagt, / Sie rief mir zu: Dein Herr, er trauert.“ (Dauthendey 1925: 716) Die folgenden Aussagen können als eine Antwort auf die Frage des Hundes verstanden werden, der ähnlich dem Hund Argos, der bei Homer seinen Herrn Odysseus bei seiner Heimkehr nach Ithaka als erster erkennt, die Gemütslage seines Herrn errät (Homer 1957: 676f.). Erst am Ende des Gedichts wird die Situation normalisiert, da der Hund bloß „mit seinen Augen stumm mich fragt“ (Dauthendey 1925: 726) und die ganze Narration sich demzufolge einem Wachtraum verdankt. Die phantastische Verfremdung der Sprechsituation unterstreicht jedoch die Distanz zwischen Dichtung und Katastrophe: Überdeutlich teilt der Sprecher mit, dass sich die Darstellung seiner Einbildungskraft verdankt, die buchstäblich von einer „Lexis“ angeregt worden ist. Dauthendeys Gedicht nimmt also bereits einen Mythisierungsprozess auf bzw. treibt ihn weiter. Dadurch aber kann die Lektüre des Buches

zu einer imaginären Schiffsreise werden, die den Fluss des Textes mit dem Wasser des Atlantiks und die Position des Lesenden mit der eines Beobachters der Ereignisse auf dem scheiternden Schiff zusammenrückt: „Ich las in einem Buch, des Zeilen flossen / Auf jedem Blatt wie Wellengänge fort." (Ebd.: 716) Weil die Vorstellungen des Sprechers über den Hergang der Katastrophe also schriftinduziert sind, kann das Gedicht das vergangene Geschehen noch einmal aus der Schrift entstehen lassen: „Die Worte wurden reich ein Ozean. / Sie wogten vor mir unterm Mondschein weiter, / Und ein Wort kam als Schiffskoloß heran." (Ebd.: 716) In der Engführung von Schrift und Wasser werden die ereignistragenden Dinge durch ihre sprachlichen Repräsentationen vertreten. Es sind vor allem zwei Schrecken erregende „große Wörter", welche die dichterische Phantasie evozieren: „Eisberg" und „Titanic".

Die Ersetzung der Gegenstände, von denen die Rede ist, durch ihre sprachlichen Bezeichnungen in Dauthendeys Gedicht entspricht nicht nur Roland Barthes' strukturalistischem Ansatz, sondern ist auch insofern überzeugend, als das Wort „Titanic" für die unmittelbaren Zeitgenossen eben nicht nur den Namen eines gewaltigen Schiffs signifizierte, sondern von Anfang an mit einer mythischen Bedeutung aufgeladen war: „Titanic" war die Chiffre eines Versprechens unwiderstehlicher technischer Naturbeherrschung, das sich als trügerisch erwies. Wenn ein technisches Produkt ins Zeichen des Mythos gestellt wird, verschränkt sich Technikgläubigkeit mit Wortgläubigkeit. Das Versprechen der „unüberwindlich[en]" Macht liegt, Dauthendeys Interpretation der „Botschaft" der *Titanic* zufolge, weniger in der Materialität des Schiffskörpers als im Wortkörper, der „Tausend angelockt, die auf das Wort vertraut": „Wie klang „Titanic" erst unfaßbar groß! / Unüberwindlich kam das starke Wort geschwommen, / Ein unversinkbar Schiff, das aller Stolz genoß." (Ebd.: 717)

In der wortgläubigen Beschwörung des Namens ereignet sich ein dialektischer Umschlag von „Aufklärung" in „Mythos" (vgl. Horkheimer/Adorno 1998), den das Gedicht verdeutlicht, wenn die Passagiere in der Phantasie des Sprechers den unüberwindliche Naturbeherrschung scheinbar garantierenden Namen der Natur selbst entgegenwerfen: „‚Titanic!' schrieen sie. Das Wort, es sollte retten. / Sie schleudern's tausendmal dem Eisberg hin." (Dauthendey 1925: 717) Der Schiffsname chiffriert die Hybris einer technischen Naturbeherrschung, auf die mit der Stringenz des mythischen Narrativs die Nemesis folgt. Dauthendeys Gedicht führt vor, wie der technizistische Mythos am „Eishauch" der Natur (ebd.: 721) – also einer eigentlich ebenso geringen materiellen Kraft wie dem von Landauer apostrophierten „Äther" – scheitern musste. Das *memento mori* des Gedichts, das den Mythos einer technikgläubigen Moderne durchkreuzt, besteht daher vor allem in einer moralistisch an die Leserschaft adressierten Sprachkritik: „An Wortprunk sollst du nicht dein Leben binden." (Ebd.: 719) Das namengebende Wort macht aus dem Produkt menschlicher

Ingenieurskunst einen Götzen. Technik und Sprache wirken wechselseitig aufeinander ein: Beeindruckt von einer vermeintlich unbesiegbaren Technik mythisiert die Sprache deren Produkt durch Rekurs auf den griechischen Mythos der Titanen. Das heißt aber auch: Ohne das „triumphale", sprachliche Zeichen „Titanic" hätte es die bis dahin größte Katastrophe der zivilen Seefahrt vielleicht nie gegeben. Nicht nur die dichterische Phantasie, auch die Katastrophe selbst wäre von daher gesehen also semiologisch induziert. Denn der bis dato weltgrößte Passagierdampfer war schon bei seiner Schiffstaufe zu mythomaner Dimension aufgerichtet worden. Zum Mythos wurde er freilich erst mit seinem Untergang. Dauthendeys Gedicht bezieht daher vom namengebenden Wort „Titanic" – mit der lexikalisierten Bedeutung „having great magnitude, force, or power" im Englischen (vgl. Merriam-Webster 2022) – die Folie für seine mythopoetische Deutung des Geschehens: Es geht darin um den Kampf zwischen „Eistitan" und „Schiffstitan" (Dauthendey 1925: 718).

Dauthendeys Gedicht über die *Untergangsstunde der Titanic* lässt sich als eine Art kritische Semiotik lesen, welche die überhebliche Mythologisierung des modernen Ozeanschiffes als ideologisch decouvriert. Es betreibt jedoch seinerseits eine Mythologisierung der Havarie, indem es wie Landauers Essay den Untergang der *Titanic* mit einer moraldidaktischen Botschaft versieht. Denn die Katastrophe des Schiffsuntergangs bezeichnet hier nicht nur das Scheitern ehrgeiziger technischer Naturbeherrschung, sondern den Preis für menschlichen Hochmut und eine Selbstüberschätzung, die der mythische Name des „titanischen" Schiffes impliziert: weil „Toren nur ein Menschenwerk frech unvergänglich nennen. / Ach, alles Tun der Sterblichen ist an die Sterblichkeit gebannt." (Ebd.: 718) Die ausdrücklich benannten, avancierten technischen Sicherheitsvorkehrungen des Passagierschiffs wie seine „wasserdichten Schotten" schienen einen „Triumph der Technik" über die Natur zu garantieren, der sich bei der materiellen Berührung mit der schieren Naturgewalt des Eisbergs unversehens als illusionär erwies (ebd.: 719). Tragisch im dramaturgischen Sinn wird der Untergang der *Titanic* aufgrund der Fallhöhe, die das Schiff von der „stolze[n] Höhe des Triumphes" in den Abgrund riss (ebd.: 721). Den Titanenkampf, den das Gedicht zum Ringen zwischen einem Titanen der Technik und den titanischen Kräften der Natur umgestaltet, in dem letztere den Sieg erhalten, erzählt der griechische Mythos in der *Titanomachie* als elfjährigen Kampf zwischen den Olympiern, den Hekatoncheiren und dem titanischen Riesengeschlecht. Doch auch dort ist der Untergang vorgeformt, denn der antike Mythos endet mit dem Fall der Titanen in die Tiefe des Tartaros, also der Unterwelt (vgl. Dörig/Gigon 1961).

Zur narrativen Entfaltung seiner Botschaft versammelt das Gedicht alle einschlägigen Topoi, die bis heute zum festen *Titanic*-Narrativ gehören: den Glauben an ein „unversinkbar[es]" Schiff, den Luxus eines schwimmenden Palastes („Meerpalast[]"; ebd.: 722), die hohe, trotz der Eiswarnungen

fortgesetzte Geschwindigkeit, die Funker, die „im Telegraphenraum im Wasser stehn“, den Untergang bei voller Beleuchtung und natürlich die bis zuletzt ausharrende Bordkapelle, die u. a. den Choral spielt: „Hin Gott zu dir!“ („Nearer, my God, to Thee“; ebd.: 723) Auch Vorbilder und Heldentaten kennt die Untergangsphantasie des lyrischen Sprechers. Alle diese Motive lassen sich auf Vorbilder in zeitgenössischen Publikationen zurückführen (vgl. etwa Russel 1912). Seine moralische Lehre vom bestraften Hochmut aber kann das Gedicht nur damit begründen, dass es die Passagiere der *Titanic* ganz auf die erste Klasse reduziert. Tatsächlich überlebten fast zwei Drittel der ersten Klasse, während drei Viertel der Passagiere der dritten Klasse ertranken. Dauthendey verschafft sich mit dieser Auslassung die Möglichkeit, die rund anderthalbtausend Toten als hochmütige und vergnügungssüchtige „Toren“ (Dauthendey 1925: 717) zu denunzieren, die um das goldene Kalb eines fetischistischen Technikmythos tanzen. Die zahlreichen Passagiere der dritten Klasse auf dem F- und G-Deck, meist mittellose männliche Auswanderer, spart der lyrische Sprecher dagegen vollständig aus. Erst die Todesnähe bewirkt in seiner Phantasie eine Läuterung vom „seelenlosen“ Hochmut und Hedonismus, die er sarkastisch so kommentiert: „Doch sitzt Gefahr dem Menschen an der Kehle, / Springt leicht der Zweifelnde auch in den Glaubenskahn.“ (Ebd.: 723) Das überfüllte Rettungsboot des Glaubens ist vielleicht eschatologisch nicht seetüchtiger als manches der überfüllten Rettungsboote des Ozeanriesen. Seine Botschaft der *Titanic* läuft wie bei Landauer auf eine Anklage aus dem christlichen Todsünden-Katalog hinaus: der *superbia* (Hochmut), die in enger Nachbarschaft zur *avaritia* (Gier) steht. So selbstreflexiv und komplex der Umgang mit dem „Mythos *Titanic*“ im Gedicht angelegt ist, so schlicht erscheint die Einebnung der Katastrophe auf den zweimal variierten Lehrsatz: „Daß Menschen ihrem Tun den Untergang bereiten, / Wenn nicht die Demut mit beim Werke saß.“ (Ebd.: 726) Dauthendeys Deutung der Botschaft der *Titanic* konvertiert das verstörende Ereignis in eine moralische Parabel über Laster und Tugenden von *superbia* und *humilitas*, die es an christliche Moraldidaktik ebenso anschlussfähig macht wie an die Topoi der zeitgenössischen Modernekritik. Es entspricht diesem mythisierenden Verfahren, dass auch die Materialität des die dichterische Katastrophenphantasie evozierenden Buches am Ende zum „Schicksalsbuch“ allegorisiert wird (ebd.: 726).

3. *Thomas Mann:* Der Zauberberg

Thomas Manns *Zauberberg*-Roman weicht von den beiden bisher thematisierten Texten insofern ab, als der Untergang der *Titanic* nur eines unter vielen im Roman erörterten Themen darstellt. Umso mehr aber geht er seinen

Protagonisten Hans Castorp an, der sich als in Danzig und Karlsruhe studierter Schiffsbauingenieur schon auf der Reise zum Sanatorium mit einem Buch über *Ocean Steamships* beschäftigt, bis es „ihm nichts mehr zu sagen hatte“. Anstelle anderer schiffsbautechnischer Texte wendet sich Hans Castorps Interesse „Anatomie, Physiologie und Lebenskunde“ zu. Die Analogie zwischen dem alpinen Ort und einer Reise in der „salzigen Wüstenei“ des Ozeans, zwischen den Orientierungen verwehrenden Aggregatzuständen Schnee und Wasser, bildet die Grundlage dafür, dass die Gespräche zwischen ihm, Settembrini und Naphta am hochalpinen Ort zweimal um die Seefahrt kreisen (Rudloff 2005: 258; hier auch Nachweise der Zitate). Es ist Settembrini, der wie in den bisher interpretierten *Titanic*-Texten die „vollkommene Bequemlichkeit“, den „vollendeten Komfort“ und „Luxus“ über der „Ungeheuerlichkeit“ der Tiefe zur Sprache bringt. Mehr aus „schlechtem Gewissen“ angesichts des gerade mit Madame Chauchat verbrachten Walpurgisnacht-Abenteuers redet der Dampferfachmann Castorp ihm „nach dem Munde“, indem er den Komfort der „Ozean-Steamer“ als „Frivolität“, „Hybris“ und Frevel kennzeichnet. Andererseits stelle der „Luxus an Bord“ einen „Triumph des Menschengeistes“ und einen „Sieg der Zivilisation über das Chaos“ dar (Mann 2002, 5/1: 538). Der Humanist Settembrini wehrt den Begriff „Hybris“ jedoch entschieden ab:

> Aber die Hybris der Vernunft gegen die dunklen Gewalten ist höchste Menschlichkeit, und beschwört sie die Rache neidischer Götter herauf, per esempio, indem die Luxusarche scheitert und senkrecht in die Tiefe geht, so ist das ein Untergang in Ehren. Auch die Tat des Prometheus war Hybris, und seine Qual am skythischen Felsen gilt uns als heiligstes Martyrium. (Ebd.: 539)

Tatsächlich ist es Settembrini weniger um eine moralische Bewertung der prestigeträchtigen Ozeankreuzfahrten zu tun als um die unfertige „Persönlichkeit“ Hans Castorps, dem wie stets seine pädagogischen Bemühungen gelten. Indem er die Ehre der „Luxusarche“ selbst um den Preis ihres Untergangs verteidigt, klagt er den ehrlosen „Untergang im buhlerischen Experiment“ (ebd.: 539) umso heftiger an, dem sich der junge Schiffsbauingenieur gerade mit Madame Chauchat hingegeben hat.

Die Anspielung auf die am 15. April 1912 um ca. 2:15 Uhr fast „senkrecht in die Tiefe“ gesunkene *Titanic* scheint eindeutig. Prometheus, der sich durch „Opferbetrug und Feuerraub“ den Göttern widersetzte, gehört selbst zum Geschlecht der Titanen (vgl. Mann 2002, 5/2: 269; vgl. Der kleine Pauly 2001: 403). Aber der Dialog fällt in der erzählten Zeit auf den Ostersonntag am 26. April 1908, also auf einen Tag vier Jahre vor der Katastrophe. Es spricht natürlich nichts dagegen, dass der Verfasser eines 1913 begonnenen Romans anachronistisch auf ein Ereignis anspielt, das sich weit vor der erzählten Zeit (und knapp einen Monat vor seinem Besuch im Lungensanatorium in Davos

bei seiner Frau Katja vom 12. Mai bis zum 15. Juni 1912) abgespielt hat. Wenn Settembrinis Gegenspieler Naphta im Herbst 1913 „den Untergang des Dampfers *Titanic*“ ausdrücklich anspricht, ist das Ereignis bereits ein zitierbarer Topos geworden, den der kommunistische Jesuit im Sinne gründlicher Zivilisationsverneinung bejaht:

> Ein Zwischenfall und Menetekel wie der Untergang des Dampfers *Titanic* wirke atavistisch, aber wahrhaft erquicklich. Danach großes Geschrei nach mehr Sicherheit des „Verkehrs“. Überhaupt immer die größte Empörung, sobald die Sicherheit bedroht scheine. Das sei jämmerlich und reime sich in seiner humanitären Schlaffheit recht artig auf die wölfische Krudität und Niedertracht des wirtschaftlichen Schlachtfeldes, das der Bürgerstaat darstelle. Krieg! Krieg! Er sei einverstanden, und die allgemeine Lüsternheit danach erscheine ihm vergleichsweise ehrenwert. (Mann 2002, 5/1: 1047)

Naphta bejaht den Schiffsuntergang als Erschütterung eines ihm verhassten bürgerlichen Sekuritätsdenkens. Zugleich kündigt das „Menetekel“ des *Titanic*-Untergangs die kommende, weit größere Katastrophe des von ihm begrüßten Weltkriegs an, die dem *Zauberberg*-Verfasser natürlich bereits bewusst war.

Die beiden von der skizzierten Mythisierungstradition abweichenden Interpretationen im Roman haben jedoch eine auffällige Gemeinsamkeit: einen Mangel an Empathie mit den Opfern, der beide Intellektuelle trotz ihres ideologischen Antagonismus auf eine gemeinsame Stufe stellt – und den sie mit den *Titanic*-Texten Gustav Landauers und Max Dauthendeys im Grunde auch teilen. Den *Zauberberg*-Disputanten geht es vor allem darum, „die Klinge der Ideen“ zu kreuzen, den Sprechern der beiden anderen Texte hingegen darum, den Untergang der *Titanic* als Form moralisch-politischer Botschaften zu semantisieren bzw. zu mythologisieren. Zu den semantischen Kollateralschäden des Untergangs der *Titanic* gehört übrigens auch, dass die Reederei *White Star Line* das zweite Schwesternschiff der *Titanic* (Stapellauf 1911) nach der *Olympic* (1910) im Jahr 1914 gewissermaßen apotropäisch entmythologisierte: Es durfte nicht mehr in Anknüpfung an den griechische Mythos *Gigantic* heißen, sondern ebenso schlicht wie patriotisch *Britannic*.

Literatur

Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Aus dem Französischen von Horst Brühmann. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2010.

Blumenberg, Hans: Schiffbruch mit Zuschauern. Paradigma einer Daseinsmetapher. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1997.

Cancik, Hubert / Schneider, Helmuth (Hg.): Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Altertum, Bd. 10. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2001.

Dauthendey, Max: Die Untergangsstunde der Titanic. In: Ders.: Gesammelte Werke in 6 Bänden. Bd. 4: Lyrik und kleinere Versdichtungen, München: Langen, 1925, S. 716–726.

Dörig, José / Gigon, Olof: Der Kampf der Götter und Titanen. Olten, Lausanne: Graf, 1961.

Enzensberger, Hans Magnus: Der Untergang der Titanic. Eine Komödie. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1997.

Fähnders, Walter / Schmidt-Bergmann, Hansgeorg: Utopien sind immer nur scheintot. Hinweise auf Gustav Landauer. In: Dies. (Hg.): Gustav Landauer. Die Botschaft der Titanic. Ausgewählte Essays. Berlin: Kontextverlag, 1994, S. 279–301.

Homer: Ilias und Odyssee. In der Übertragung von Johann Heinrich Voß. Mit einem Nachwort von Ute Schmidt-Berger und Jochen Schmidt. München: dtv, 1957.

Horkheimer, Max / Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung. In: Adorno. Gesammelte Schriften. Hg. von Tiedemann, Rolf / Mitwirkung Adorno, Gretel u. a. Bd. 3. Lizenzausgabe Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998.

Howells, Richard: The Myth of the „Titanic“. New York: St. Martin’s Press, 1999.

Landauer, Gustav: Die Botschaft der Titanic. In: Fähnders, Walter / Schmidt-Bergmann, Hansgeorg (Hg.): Die Botschaft der Titanic. Ausgewählte Essays. Berlin: Kontextverlag, 1994, S. 257–262.

Mann, Thomas: Der Zauberberg. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe (GKFA). Hg. von Heinrich Detering, Eckhardt Heftrich, Hermann Kurzke, Terence J. Reed, Thomas Sprecher, Hans R. Vaget, Ruprecht Wimmer in Zusammenarbeit mit dem Thomas-Mann-Archiv der ETH, Zürich. Bde. 5/1 u. 5/2 Hg. von Michael Neumann. Frankfurt/Main: Fischer, 2002.

McLuhan, Marshall / Fiore, Quentin: The Medium is the Message. An Inventory of Effects. Corte Madera: Gingko, 2001.

Merriam-Webster: [Art.] „Titanic.“ Merriam-Webster.com Dictionary, https://www.merriam-webster.com/dictionary/titanic. (Zugriff am 01.02.2022).

Nora, Pierre: Zwischen Geschichte und Gedächtnis. Aus dem Französischen von Wolfgang Kaiser. Frankfurt/Main: Fischer, 1998.

Rösler, Ute: Die Titanic und die Deutschen. Mediale Repräsentation und gesellschaftliche Wirkung eines Mythos. Bielefeld: Transcript, 2013.

Rudloff, Holger: Ocean steamships, Hansa, Titanic. Die drei Ozeandampfer in Thomas Manns Roman *Der Zauberberg*. In: Thomas-Mann-Jahrbuch 18 (2005), S. 243–264.

Russel, Thomas H.: Das Ende der „Titanic“; ein deutlich beschreibender, erschütternder Bericht über den Untergang des größten und feinsten Ozeanpalastes, der mehr als fünfzehnhundert Seelen mit sich in ein tiefes Wassergrab zog; die größte Seekatastrophe der Welt; Beschreibung aufregender Lebensrettungen und Heldenthaten, die in alter oder neuer Weltgeschichte ihres Gleichen suchen und von Geretteten selbst wahrheitsgetreu berichtet werden; auch eine Geschichte der Eisberge, dem Schrecken der Ozeanriesen, Drahtlose Telegraphie und moderner Schiffsbau (Autorisierte Übersetzung aus dem Englischen von Max Heyer). Chicago: Laird and Lee, 1912.

Schwarze Milch – Realität gewordene Dystopie in Christa Wolfs *Störfall* (1987) mit Blick auf Paul Celans *Todesfuge* (1948)

Gaby Pailer (Vancouver)

Abstract: In ihrem Roman *Störfall* behandelt Christa Wolf die Reaktorkatastrophe von Tschernobyl als Realität gewordene Dystopie. Leitmotivisch durchziehen den assoziativen und allusionsreichen Erzähltext zwei Bildmotive, die ehemals poetisch beschworene, lebensspendende „Milch" und die weiße „Schäfchenwolke", erstere nun radioaktiv verstrahlt, letztere das Medium, das die Verstrahlung über alle Grenzen trägt. Der Beitrag verfolgt auf Genre-Ebene Anspielungen auf James Joyce' *Ulysses*, Aldous Huxleys *Brave New World* und Joseph Conrads *Heart of Darkness*. Motivisch lassen sich bemerkenswerte Überschneidungen zum Verfahren von Paul Celans *Todesfuge* sehen, insbesondere in den Oxymora der „schwarzen Milch" und des „Grabes in den Wolken".

Keywords: Tschernobyl, Holocaust, Dystopie, Christa Wolf, Paul Celan, James Joyce, Aldous Huxley, Joseph Conrad

1. Tschernobyl 1986–2006–2016

> In the wan light of a snowy spring morning, belongings scattered on the floor of an abandoned kindergarten speak of a time before the children of Pripyat lost their innocence. Musty sandals and ballet slippers for tiny feet. Cardboard pictures of Lenin as a young boy and as a youthful leader – the Soviet equivalent of baseball cards. In the next room, dolls in various states of dress and dismemberment, lolling on metal cots where the children once napped. (Stone/Ludwig 2006: 36).

Zwanzig Jahre nach der Reaktorkatastrophe von Tschernobyl besuchen die Journalisten Richard Stone und Gerd Ludwig die Stadt Pripyat, 1986 ein dicht besiedelter Geschäfts- und Lebensort unweit der Nuklearzone, der nach der Explosion des Reaktors Vier am 26. April um 13:23 Uhr binnen weniger Stunden mittels 1100 Bussen aus der Ukraine evakuiert wird und heute einer Geisterstadt gleicht. Bemerkenswert an diesem Artikel ist der Blick auf die Ereignisse eine Generation später, leitmotivisch das Schilddrüsenkrebs auslösende „iodine 131" (ebd.: 42) in der kontaminierten Milch, verbunden mit dem Motiv der gestohlenen Kindheit, der Angst werdender Mütter um die Gesundheit ihrer Kinder, ins Bild gefasst anhand des Kindergartens mit

seinen verwüsteten Gitterbetten, in denen Puppen als symbolische Opfer liegen (Abb. 1).



SILENT NURSERY On the day of the disaster, children oblivious to the nuclear accident played in this kindergarten in Pripyat, the reactor's company town. They were evacuated the next day.

region's people it will never be out of mind, as a slow-motion catastrophe continues to unfold.

Early estimates that tens or hundreds of thousands of people would die from Chernobyl have been discredited. But genetic damage done 20 years ago is slowly taking a toll. No one can be sure of the ultimate impact, but an authoritative report estimated last year that the cancer fuse lit by Chernobyl will claim 4,000 lives. Alexei Okeanov of the International Sakharov Environmental University in Minsk, Belarus, who studies the health effects of the accident, calls it "a fire that can't be put out in our lifetimes."

Yet Chernobyl's most insidious legacy may be the psychological wounds borne by those who fled blighted homes, and by the several million who continue to live on contaminated land. "The

CHERNOBYL 37

Abb. 1 : *National Geographic* Nr. 4, April 2006, S. 37. Fotografie: Gerd Ludwig.

Ein ganz ähnliches Bildmotiv verwendete in der Spielzeit 2015/16 das Deutsche Nationaltheater in Weimar in einer Inszenierung von Heinrich von

Kleists *Erdbeben in Chili* unter explosiven Licht-, Bild- und Geräuscheffekten, mit einem rechtspopulistischen Hassprediger und einer „Masse“ zersprengter Puppen. In der darauffolgenden Spielzeit 2016/2017 wurde Christa Wolfs *Störfall* auf derselben Bühne als Monologstück und unter Verzicht auf Licht-, Bild- und Geräuscheffekte präsentiert, indem Tschernobyl hauptsächlich in Form des gesprochenen Erzähltextes vergegenwärtigt wurde. Diese Verbindung von seismischer und technologischer Katastrophe in der Bühnenadaption zweier ikonischer Erzähltexte ist umso interessanter, als die *National Geographic*-Ausgabe vom April 2006 gleichfalls neben dem bleibenden nuklearen Unruheherd Tschernobyl auch eine historische seismische Katastrophe ins Gedächtnis ruft: das Erdbeben von San Francisco vom 18. April 1906, das der Schriftsteller Jack London als journalistischer Augenzeuge am Tag danach besucht und beschreibt:

> Not in history has a modern imperial city been so completely destroyed. San Francisco is gone. Nothing remains of it but memories and a fringe of dwelling-houses on its outskirts. Its industrial section is wiped out. [. . .]
>
> Within an hour after the earthquake shock the smoke of San Francisco’s burning was a lurid tower visible a hundred miles away. And for three days and nights this lurid tower swayed in the sky, darkening the day, and filling the land with smoke. (London 2014: 367f.; vgl. Pailer 2019: 567f.)

In beiden Erzähltexten Kleists und Wolfs werden nicht nur katastrophische Ereignisse seismischer oder technologischer Urheberschaft, sondern vor allem die Frage der Postkatastrophe in den Motiven der (Mutter-)Milch und des „Nachwuchses“ verhandelt. In literarischen Bearbeitungen der Katastrophe von Tschernobyl wird gleichfalls häufig „Milch“ thematisiert, vor allem im Zusammenhang radioaktiver Kontamination durch „Jod 131“. Die Strahlung neutralisierende „Jodtabletten“ wurden etwa 2017 in der Stadt und Region Aachen als Präventivmaßnahme gegen mögliche Störfälle im AKW Tihange verabreicht (vgl. Unger 2019: 303). In Alina Bronskys Roman *Baba Dunjas letzte Liebe* (2015), der ähnlich wie Stone/Ludwig eine Perspektive von mehr als 20 Jahren nach dem Reaktorunglück einnimmt und zahlreiche motivische Überschneidungen mit dem Artikel aufweist, wird das von ihrem verantwortungslosen Vater in die Todeszone bei Tschernobyl verbrachte Mädchen Aglaja von der Protagonistin zum Schutz gegen die von Menschen und Gegenständen ausgehende „Strahlung“ in „Alufolie“ gewickelt und ebenfalls mit „Jodtabletten“ versorgt (Bronsky 2015: 71f.; vgl. Pailer 2020: 119–221).

2. *„Zehntausend Jahre sind eingeschmolzen auf diesen Tag“ – Christa Wolfs* Störfall

Christa Wolfs *Störfall* ist für die Katastrophe von Tschernobyl besonders bedeutend, da der Erzähltext zeitnah im zweiten Halbjahr 1986 entstand und bereits 1987 im Druck erschien.[1] Er verschränkt die „Nachrichten eines Tages“ – so der Untertitel – mit Reflexionen auf die wenige Tage nach dem Reaktorunglück stattfindende Operation des an einem Hirntumor leidenden Bruders der Ich-Erzählerin und Protagonistin. Der Monologform nach handelt es sich um Autofiktion. Die namenlos bleibende Erzählerin/Protagonistin wird als namensidentisch mit der Autorin angedeutet, allerdings erst an recht später Stelle durch die Erwähnung einer Londoner Kollegin: „Meine alte Londoner Freundin, meine Namensvetterin (ein zufälliger Umstand, der uns in Verbindung gebracht hat) ist, wie ich inzwischen weiß, an dem gleichen Tag, an dem ich anfing, über sie zu schreiben, gestorben.“ (Wolf 1987: 91). Die Rede ist von der britisch-jüdischen Psychotherapeutin und Schriftstellerin Charlotte Wolff (1897–1986; vgl. Freidenreich 2021). Statt in Kapitel ist der Roman in eine lose Folge von Abschnitten unterteilt. Zitate aus Literaturwerken, häufig Gedichten, sind – meist in Kursivierung – eingestreut. Den Bezugspunkt zu Tschernobyl und zugleich Kulminationspunkt der Handlung bildet die „Nachricht“ der Reaktorkatastrophe, die die Erzählerin/Protagonistin ihrem narkotisierten Bruder gedanklich nachreicht:

> Um dir die wichtigsten Informationen nachzuliefern, die du im Schlaf oder Halbschlaf versäumst: Am Sonnabend voriger Woche, um ein Uhr fünfundzwanzig Ortszeit, gab es einen Brand im Maschinenhaus des vierten Reaktorblocks. Um ihn auszulösen, mußten mehrere unglückliche Umstände unvorhersehbarer Art zusammentreffen. Was nach Aussage der Physiker höchstens einmal in 10 000 Jahren hätte geschehen können, ist jetzt geschehen. Zehntausend Jahre sind eingeschmolzen auf diesen Tag. (Wolf 1987: 48)

Neben zahlreichen intertextuellen Repliken, die schon vielfach behandelt wurden (z. B. Haines 1994; Delisle 2001; Sawko-von Massow 2011), will ich hier insbesondere auf erzähltechnische Referenzen zu James Joyce, Aldous Huxley und Joseph Conrad eingehen. Die reale Erzählzeitebene des Reaktor-GAUs (1986) wird im Modus des „stream-of-consciousness“ auf einen Tag im Leben der Erzählerin/Protagonistin und ihres Bruders eingeschmolzen,

1 Zur Forschungsdiskussion sei verwiesen auf Hilzingers Kommentierung in: Wolf, *Werke 9* (2001); den Beitrag von Vilar im *Christa-Wolf-Handbuch* (2016); auf Beiträge zum Vergleich der Katastrophen von Tschernobyl und Fukushima in Bohn/Feldhoff (2015), sowie die jüngste Einzelstudie zum *Störfall* von Unger (2019).

ähnlich wie es Joyce in *Ulysses* (1922) tut, der die zehnjährige Irrfahrt des (kriegs-)listenreichen Odysseus nach zehnjährigem Kampf um Troja auf einen Sonnenumlauf im Dublin des Jahres 1904 einschmilzt, verteilt auf die Erzähler/Protagonisten Stephen Dedalus und Leopold Bloom. Ohne den Ortsnamen zu erwähnen, thematisiert Wolf den GAU von Tschernobyl in assoziativer Reihung von Gedanken und Eindrücken als Realität gewordene Dystopie, ausgelöst dadurch, dass die Physiker, Technokraten und Politiker des 20. Jahrhunderts sich um 10.000 Jahre in ihren Wahrscheinlichkeitsprognosen und ihrer Risikobereitschaft, was den Rest der Bevölkerung betrifft, verschätzt haben. „Ein Tag. Ein Tag ist wie tausend Jahre. Tausend Jahre sind wie ein Tag. Woher wußten es die Alten?" (Wolf 1987: 65).

Schon früh im Text wird Aldous Huxleys Titel „schöne neue Welt" (ebd.: 26) en passant und in diesem Fall ohne Kursivierung zitiert, in der englischen Übersetzung der Stelle wiedergegeben als „brave new world" (Wolf 1989: 19). Huxleys Titel ist ein Zitat aus Shakespeares Katastrophen-Stück *The Tempest*, gesprochen von der jungen Miranda, die in Isolation mit ihrem Vater Prospero ("the right Duke of Milan") und Caliban ("a savage and deformed slave") aufwuchs: "How beauteous mankind is! O brave new world / That has such people in 't!" (Shakespeare: V/I). Wolfs Erzählerin/Protagonistin ruft zudem kurz nach Vermittlung der Nachricht an den Bruder die dystopische Vision eines „schönen neuen" totalitären Zukunftsstaates à la Huxley auf:

> Töne, Farben. Einen Geruch aus der Vergangenheit. Eine Orchesterkomposition mit allen ihren Feinheiten. . . So könnte man also, habe ich zu meiner Beklemmung denken müssen (gelehrig sind wir ja, Bruder!), menschliche Wesen eine gewisse Zeit lang – zwanzig Jahre? fünfundzwanzig? – ein normales, ja, ein besonders reiches menschliches Leben führen lassen, mit dem Ziel, ihren Erinnerungsspeicher „bis an den Rand" zu füllen. Danach würden diese Wesen der ihnen eigentlich zugedachten Bestimmung zugeführt oder ausgesetzt: einem öden Dasein in irgendeiner Apparatur, einer unterirdischen Raketenstation, einem Weltraumschiff. Und ein Spezialist würde sie in den ihnen bekömmlichen Intervallen an den Erinnerungsstrom hängen. Liebe. Feindschaft. Erfolg. Versagen. Zärtlichkeit. Konflikte. Naturschönheit – [. . .]. (Wolf 1987: 67)

Am Ende des Romans kommt zu den erzählten Zeit- und Erinnerungsschichten von Drittem Reich und DDR-Staat noch der Aspekt der Kolonisierung des „dunklen Kontinents", indem explizit auf Joseph Conrads Roman *Heart of Darkness* (1899) Bezug genommen wird (vgl. hierzu Haines 1994: 169). Die Erzählerin/Protagonistin versetzt sich gedanklich in den auf der „Nellie" aus dem Londoner Hafen ausfahrenden Marlow, der gerade anhebt, den Kameraden von seiner Reise in den Kongo zu erzählen (vgl. Conrad: 5):

> Und auch dies ist einmal einer der dunklen Orte der Erde gewesen. Dies auch. Und auch dies. [. . .] Ja, dieser Marlow weiß Bescheid. Er hat alles schon gesehen und begriffen, hundert Jahre vor dieser „Unserer Zeit", und da liege ich und höre ihm zu, erschrocken und entzückt, wie er von der Wildnis spricht, von der tiefen Finsternis des unbekannten Kontinents, Afrika, und von den Geheimnissen im Herzen seiner Bewohner, zu denen für die weißen Eroberer kein Weg führt. [. . .] Elfenbein, Elfenbein, in jeder Menge, um jeden Preis [. . .]. (Wolf 1987: 117)

Die drei großen „master narratives" werden zu Anfang, in der Mitte und am Ende von Wolfs *Störfall* aufgerufen. Gemeinsam ergibt die Referenz eine Assoziationsreihe aus einer antiken Postkatastrophe, die in einer Irrfahrt des Erfinders des Trojanischen Pferds mündet (Joyce), einem zukünftigen Weltstaat, in dem natürliche Lebenszyklen durch Retortenzüchtung in fünf griechisch buchstabierte Kasten von Alpha bis Epsilon ersetzt sind (Huxley), sowie der Sondierung der Menschheit in Schwarz und Weiß in der blutigen Ausbeutung Afrikas (Conrad).

Ein wichtiges Motiv in Wolfs Roman stellt die Milch dar, ehemals poetisch beschworen, jetzt kontaminiert (vgl. Haines: 163), wie die Erzählerin/Protagonistin aus zwei unterschiedlichen Radiogeräten und -sendern vernimmt:

> Keine Frischmilch für Kinder. Ein neuer Name für Gefahr wird in Umlauf gesetzt: JOD 131. Die Schilddrüse, hat sich herausgestellt, ist also eines unserer sensibelsten Organe zur Speicherung radioaktiven Jods. (Wolf 1987: 21)

In Anrede des Bruders wirft sie die Frage des „Nachwuchses" auf,

> [. . .] ob verschiedene Abschnitte unseres Gehirns vielleicht aufeinander einwirken, dergestalt, daß einer Frau, die monatelang ihren Säugling stillt, eine Hemmung einer bestimmten Hirnpartie verbieten würde, mit Wort und Tat diejenigen neuen Technologien zu unterstützen, die ihre Milch vergiften könnten. (Ebd.: 27)

Auch bei den drei „master narratives" ist Milch von Bedeutung: Bei Joyce gleich anfangs, wenn Stephen Dedalus und Buck Mulligan sich über dies und das – unter anderem den Tod von Stephens Mutter – unterhalten und das Fehlen der Morgenmilch beklagen, die sie alsbald von der Milchfrau kredenzt bekommen: „Stephen filled up a third cup, a spoonful of tea colouring faintly the thick rich milk." (Joyce 1977: 21) Bei Huxley kommt die Milch ins Spiel, als Bernard Helmholtz mit Lenina Crown die alte Welt „Malpais" (im heutigen Areal von New Mexico) per Helikopter besucht und sie zwei ihre Babys stillende Mütter beobachten. Lenina, die in einer Mischung aus Propaganda und pornographischer Medienkultur zur Promiskuität konditioniert wurde,

errötet, während Bernhard – der zwar ein Alpha ist, aufgrund eines Geburtsfehlers aber zu anachronistischen Emotionen neigt – sich vorstellt, wie es wäre, von einer leiblichen Mutter gestillt worden zu sein: „I often think one may have missed something in not having a mother. And perhaps you have missed something in not being a mother, Lenina. Imagine yourself sitting there with a little baby of your own. . .“ (Huxley: 95). In Conrads Roman kommt Milch nicht explizit vor. Die kommerziell-kriminelle Ausbeutung bezieht sich ganz auf die „weiße Ware“ Elfenbein. In der Perspektive der Erzählstimme des Steamer-Kapitäns Marlow erscheint der wahnhafte Selbstherrscher und Elfenbein-Baron Kurtz im Kongo als Sterbender selbst wie aus Elfenbein geformt. Allerdings spielt für Afrika ein anderer Stoff eine immense Rolle, der als „Devil’s Milk“ bezeichnet wird: der Kautschuk. In Replik auf Conrads Roman beschreibt Tully die Praktiken des belgischen Kongo-Kolonialismus unter Leopold II., die Errichtung eines kolonialen Zwangssystems, für das Indigene als Komplizen der Macht geheuert werden: „These mercenaries engaged in all kinds of rape and plunder. [. . .] they acted as sentinels to keep those Africans impressed into collecting rubber and ivory from running away“ (Tully 2011: 107).

Wolfs zweites wiederkehrendes Bildmotiv ist der azurblaue Himmel mit der einzelnen, blütenweißen Schäfchenwolke, ehemals unverzichtbares Requisit des *locus amoenus*, nun das Medium, das die Verstrahlung über alle Grenzen trägt. „*O Himmel, strahlender Azur.*“ (Wolf, 1987: 15) lautet ein Zitat aus Brechts *Ballade von den Seeräubern* (1918) (vgl. Unger 2019: 314), zu dem sich als Assoziation sein Gedicht *Erinnerung an die Marie A.* (1920) gesellt, in dem nur noch die Wolke und ihr rasches Entschwinden in Erinnerung geblieben ist: „Sie war sehr weiß und ungeheuer oben / Und als ich aufsah, war sie nimmer da.“ (Brecht 1988: 1, 92; vgl. Wolf 1987: 61). In *Störfall* geht es wie bei der verstrahlten Milch um die Transformation der poetisch weißen Wolke in das Bild einer unsichtbar verseuchten Wolke:

> Eine unsichtbare Wolke von ganz anderer Substanz hatte es übernommen, unsere Gefühle – ganz andere Gefühle – auf sich zu ziehen. Und sie hat, habe ich wieder mit dieser finsteren Schadenfreude gedacht, die weiße Wolke der Poesie ins Archiv gestoßen. Sie hat, von heut auf morgen, diesen und beinahe jeden Zauber gebrochen. (Wolf 1987: 62f.)

Erwägungen der Erzählerin/Protagonistin zum „makellos blaue[n] Himmel“ (ebd.: 25) eröffnen zweitens einen Rückbezug auf Wolfs früheren Roman *Der geteilte Himmel* (1963): Die Protagonistin Rita ist nach einem geistig-körperlichen Zusammenbruch im Krankenhaus. In der dritten Person und überwiegend in erlebter Rede entfaltet sich der Erinnerungsfaden ihrer Tätigkeit als Werkstudentin, ihrer Bekanntschaft mit Manfred, mit dem eingestreuten Ereignis von welthistorischer Dimension, das an keiner Stelle explizit

benannt wird: dem Bau der Berliner Mauer 1961 an diesem „dreizehnte[n] August“ (Wolf, 1999: 248). Demgegenüber gibt es auch in diesem Buch eine unerhörte – in Versalien gesetzte – „NACHRICHT“: „Seit einer Stunde haben die Russen einen Mann im Kosmos.“ Weder die Raumkapsel Sputnik, noch der Astronaut Juri Gagarin werden genannt, letzterer indessen – kursiv – zitiert: *„Ich sah die Wolken und ihre leichten Schatten auf der fernen, lieben Erde.“* (Ebd.: 196; vgl. Hilzinger 2001: 389). Bedeutend ist schließlich das Motiv des „unteilbaren“ Himmels im Abschiedsdialog der beiden Liebenden:

> „Den Himmel wenigstens können sie nicht zerteilen“, sagte Manfred spöttisch.
>
> Den Himmel? Dieses ganze Gewölbe von Hoffnung und Sehnsucht, von Liebe und Trauer? „Doch“, sagte sie leise. „Der Himmel teilt sich zuallererst.“ (Wolf 1999: 255f.)

In Wolfs Roman von 1963 geht es um die Errichtung der Berliner Mauer, aus westlicher Sicht die Zementierung des „eisernen Vorhangs“, aus DDR-Sicht eines „antifaschistischen Schutzwalles“, hinter den sich Ritas Freund Manfred begeben hat, während sie ihr Zurückbleiben als „erste[n] Tag ihrer neuen Freiheit“ (ebd.: [272]) begreift. In ihrem Roman von 1987 mit der Nachricht von Tschernobyl im Zentrum geht es gleichfalls um die „Unteilbarkeit“ des Himmels, sinnbildlich für die „Unspaltbarkeit“ dessen, was bereits gespalten wurde, im Dienste wissenschaftlich-technologischer Entdeckungen und Entwicklungen: „Wie merkwürdig, daß A-tom auf griechisch das gleiche heißt wie Individuum auf lateinisch: unspaltbar.“ (Ebd.: 34)

3. *„Schwarze Milch“ und „Grab in den Wolken“ – Paul Celans* Todesfuge

Im Passus unmittelbar vor der Mitteilung des Reaktorunglücks an den Bruder, berichtet die Erzählerin/Protagonistin von einer Begegnung mit dem 70-jährigen Heinrich Plaack, die einen Bezug auf Paul Celans *Todesfuge* (1948) eröffnet. Plaack erzählt von seinem Schwager, „der Fahrer bei der Gestapo gewesen und 1945 in einem sowjetischen Lager ganz in der Nähe gestorben“ sei (ebd.: 48). Aus dieser Begegnung schließt sie:

> Und daß der Vorrat an Themen, über die er niemals sprechen würde, bei ihm größer sein muß als bei mir. Mein Schwager, hat er zu mir gesagt, der ist sich nichts Böses gewahr gewesen. Wenn er sich was gewahr gewesen wär, dann hätt er sich doch davon gemacht. Da mag er recht haben. Ich habe die bewußten Autos vor mir gesehen, die ohne Fahrer niemanden hätten fahren, transportieren, irgendwo hinbringen, irgendwo abliefern können. (Ebd.: 48)

Eine Verbindung zu Celan ergibt sich aus dem Motiv der Autos, deren Fahrer nach dem Krieg und den Todeslagern niemand gewesen sein will: der „Mann“, der „Meister“ und „Meister aus Deutschland“, der als Akteur im Zentrum der *Todesfuge* steht. Adressant des ungereimten Gedichts aus vier Strophen und zwei Schlusszeilen ohne Punkt und Komma ist ein kollektives „Wir“:

> Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends
> wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts
> wir trinken und trinken
> wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng
> (Celan 2003: 40, Z. 1–4).

Diese Zeilen mit dem Motiv der Milch, dem „Grab in den Lüften“, in Strophe 3 „in den Wolken“ (Z. 26) und in Strophe 4 „in der Luft“ (Z. 33), bilden einen Kehrreim in Variation am Beginn jeder der vier Strophen in Gegenüberstellung mit dem „Mann“, der im Haus wohnt, mit den „Schlangen“ spielt, „der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarethe“ (Z. 6), dann „seine Rüden“ herbeipfeift – ebenso wie „seine Juden“ (Z. 7f.).

In der musikalischen Form der Fuge, üblicherweise einem Instrumentalstück, verschränken sich mehrere

> [. . .] Stimmen (mindestens 2, normalerweise 3 oder 4, gelegentlich mehr), die alle gleichberechtigt, kontrapunktisch-linear geführt und imitatorisch einander folgend, ein vorangestelltes Thema in verschiedenster Weise variierend und kombinierend durchführen. (Meyers Taschenlexikon Musik, Bd. 1: 336f.)

In *Todesfuge* ist das vorangestellte Thema die „Schwarze Milch“ am Beginn jeder Strophe, gefolgt von einer assoziativen Reihung unter mehrfacher Wiederholung von Motiven: eine Kollektivstimme, gezwungen den Befehlen des „Mannes“, „Meisters“ und „Meisters aus Deutschland“ zu folgen, zu schaufeln, zu musizieren, während er schreibt, pfeift, mit Peitschen und Kampfhunden spielt, bis hin zu der kontrapunktischen Doppelzeile: „dein goldenes Haar Margarethe / dein aschenes Haar Sulamith“ (Z. 35f.). Eine „fuga“ (lat. Flucht), ein Entkommen aus diesem geschlossenen Zwangssystem aus Folterern und Geschundenen gibt es nicht, und dies ist auch der Aspekt, unter dem man Celans Todeslager-Fuge als Realität gewordene Dystopie lesen und zu Huxleys Szenarium eines totalitären Weltstaates in *Brave New World* (1932), wie ihn Wolf in *Störfall* evoziert, in Beziehung setzen kann. In seinem Vorwort zur Neuausgabe von 1946 spricht Huxley über das „chronische Bedauern“, das ein Autor fühlt, über das, was er hätte anders machen können. Über seinen Protagonisten John schreibt er etwa:

> The Savage is offered only two alternatives, an insane life in Utopia, or the life of a primitive in an Indian village, a life more human in some respects, but in others hardly less queer and abnormal. At the time the book was written this idea, that human beings are given a free will in order to choose between insanity on the one hand and lunacy on the other, was one that I found amusing and regarded as quite possibly true. For the sake, however, of dramatic effect, the Savage is often permitted to speak more rationally than his upbringing [. . .] would actually warrant. Even his acquaintance with Shakespeare would not in reality justify such utterances. [. . .]
>
> But to return to the future. . . If I were now to rewrite the book, I would offer the Savage a third alternative. Between the utopian and primitive horns of his dilemma would lie the possibility of sanity [. . .]. (Huxley 1979: 7f.)

Der Gedanke, dem an den Werken Shakespeares geschulten „Wilden“ eine dritte Alternative, die Möglichkeit der geistigen und leiblichen Gesundheit („sanity“), zu ermöglichen, ist aus heutiger Sicht bemerkenswert, da das Bestechende an Huxleys Roman tatsächlich die unumkehrbare Weltherrschaft einer dystopischen Realität ist, innerhalb der die „alte Welt“ kaserniert und zum prähistorischen Museum erklärt wird. Entsprechend gibt es auch bei Celan keinen Funken der Befreiung aus dem Zwangssystem der das Thema der schwarzen Milch und des Grabes in den Wolken modulierenden Stimmen, beides Oxymora eines Teufelskreises. Die Fugenform selbst wird zum Tanz des Todes, der bereits für mittelalterliche Pestepidemien symbolisch ist: der Tod als der große Gleichmacher, der Arme wie Reiche, Junge wie Alte zu sich holt, am liebsten aber das schöne Mädchen. Bei Celan holt der „Tod“, nun reinkarniert als „Meister aus Deutschland“, am Ende beide jungen Frauen, die „aschene“ Orientalin ebenso wie das „goldene“ Gretchen.

Der „Meister“ wird mit dem Protagonisten in Goethes *Faust. Eine Tragödie* (1808) identifiziert, in dem der Teufelspakt aus der frühneuhochdeutschen *Historia von D. Johann Fausten* (1587) zur Wette umgemünzt wird, im Vorspiel im Himmel ebenso wie in Fausts Studierstube auf Erden (vgl. Haines 1994: 167). Es ist die geopferte Margarethe, die die Wahrheit ausspricht, wie es kommt, dass sie sich von dem Juwelenkästchen affizieren lässt: „Nach Golde drängt, / Am Golde hängt / Doch alles. Ach wir Armen.“ (Goethe 1982: 90) Oder eben, wie in Conrads Roman, am Elfenbein (mit Kurtz als „Mephistopheles“, 45), auf das Christa Wolf am Ende ihres Romans eingeht. Neben den Motiven Milch und Himmel, über die sich vielfältige Referenzen zwischen Wolfs Roman und Celans Gedicht ergeben, spielt auch bei Wolf der Faust-Stoff eine bedeutende Rolle, explizit bezogen auf einen Kernwaffenforscher und dessen Freundin (Wolf 1987: 102; vgl. Sawko-von Massow 2011: 105). Ein dritter Aspekt der intertextuellen Referenz lässt sich im Motiv der „Schlangen“ sehen, die sich auf die Folterinstrumente und -knechte in Celans Gedicht beziehen könnten. Die Erzählerin/Protagonistin, nervlich

aufgewühlt angesichts der „verfluchte[n] Wolke", zitiert – und diesmal recte und in Anführungszeichen gesetzt – einen Vers aus dem „unechten" Schluss des biblischen Markus-Evangeliums: „Das Zeichen für die, die in meinem Namen predigen: Sie werden Schlangen mit den Händen aufheben, und wenn sie etwas Tödliches trinken, wird ihnen nichts geschehen. . ." (Wolf 1987: 56; vgl. Markus 16,18).[2]

Im letzten Drittel des Romans ereignet sich ein „dritter, kleinerer Störfall" (Unger 2019: 309): die unliebsame Begegnung mit einem Mann und seiner Familie, die nach dem Grab seiner verstorbenen Schwester suchen, und zwar auf dem Familiengrundstück der Erzählerin/Protagonistin. Unliebsam ist ihr die Begegnung, weil sie selbst und auch ihr Bruder – anders als das dreijährige Flüchtlingskind – die Typhus-Epidemie der Nachkriegszeit überlebt haben.

> Leider, habe ich gedacht, während ich angefangen habe, im Haus herumzuwandern, leider ist meine frühe Kindheit darauf angelegt gewesen, mir die Überzeugung einzupflanzen, daß mein eigenes Befinden und der Lauf der Welt in einer wohlwollenden Art miteinander verknüpft sind, und als jene kleine Schwester, die vielleicht doch irgendwo auf dem Grundstück, das ich nun aus dem Fenster des Hauses mit Blicken abgesucht habe, begraben liegt, durch Hunger eine leichte Beute des Typhus wurde, bin ich aus dem Gröbsten schon herausgewesen, die Geschichte war zwar in Stücke gebrochen, ich sah nicht, wie die Enden zusammenzufügen wären, aber, vielleicht weil ich alt genug war, für Kartoffeln und Milch zu arbeiten, traf mein Typhus nicht auf einen entkräfteten Körper und war nicht von der tödlichen Art – auch der deine nicht, Bruder. (Wolf 1987: 86)

Die Lösung der Begegnung mit dem Bruder des damals gestorbenen Mädchens liegt für sie im „Glück" der damaligen Umstände, welches sie in der Erzählgegenwart auf einen glücklichen Ausgang der Operation ihres Bruders hoffen lässt. So gibt es in *Störfall* die eine weltpolitische „Katastrophe" – „a fire that can't be put out in our lifetimes", wie ein belarussischer Medizinprofessor das Reaktorunglück 2006 umreißt (Stone/Ludwig 2006: 37) – und die zwei persönlichen „Störfälle", die Operation und die flüchtig reaktivierte Typhus-Epidemie der Nachkriegszeit – beide mit glücklicher Wende.

Das Motiv der Geschwister nimmt möglicherweise Bezug auf Ingeborg Bachmann, in deren *Buch Franza* die Titelfigur und ihr Bruder eine Reise nach Ägypten unternehmen, die sie in politische und persönliche Erinnerungsschichten des Dritten Reiches führt (vgl. Pailer 1996). Überdies steht das

2 Ursprünglich endete das Markus-Evangelium mit Vers 8. Der von Wolf zitierte Vers 16,18 ist vielleicht angeregt aus der Schilderung in Apostelgeschichte 28,3–5, in der Paulus eine Otter an die Hand fährt (vgl. Bibel 1968). Für den Hinweis danke ich Thorsten Unger.

Motiv des „geschwärzten“ Himmels sowie der Erde wie ein mahnender Kehrreim mit Variation in Bachmanns Nachkriegs-Gedicht *Früher Mittag* (1952):

> Wo Deutschlands Himmel die Erde schwärzt,
> sucht sein enthaupteter Engel ein Grab für den Haß
> und reicht dir die Schüssel des Herzens.
> [. . .]
> Wo Deutschlands Erde den Himmel schwärzt,
> sucht die Wolke nach Worten und füllt den Krater mit Schweigen,
> eh sie der Sommer im schütteren Regen vernimmt. (Bachmann 1984: I, 45).

Unterdessen stehen wir weiterhin im Bann der Covid 19-Pandemie, für die neue Varianten auf Griechisch durchbuchstabiert werden. Schon sind wir bei Omicron. „Corona“ – das Wort war ehedem von ganz anderer, hoffnungsvoller Konnotation der Aura kreativen Dialogs, wie er dem Medium der Literatur eignet. Eine englischsprachige Ausgabe einer Auswahl der Gedichte Celans trägt den Titel *Corona*:

> Corona: in English, a halo, or aureole. In German (and Italian), also: a fermata, the intermediate “hold” of a musical note or rest. Both visual and aural, the corona resonates out from discrete experiences, including language and music. It echoes. Despite its stable appearance, it is always oscillating, as it hovers between memory and expectation. Within this charmed circle, writer, reader, and translator listen and speak to each other. They engage in a conversation. (Gillespie 2003:vii)

So mag die hier vorgetragene Neubetrachtung Realität gewordener Dystopie bei Christa Wolf und Paul Celan zu einem kreativen Dialog über Katastrophenliteratur in pandemischer Zeit beitragen.

Literatur

Bachmann, Ingeborg. Früher Mittag. In: Dies. Werke. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. Bd. 1, München, Zürich: Piper, 3. Aufl. 1984, S. 44f.

Bohn, Thomas / Feldhoff, Thomas u.a. (Hg.): The Impact of Disaster: Social and Cultural Approaches to Fukushima and Chernobyl. Berlin: EP Verlag, 2015.

Brecht, Bertolt: Gedichte 1. In: Ders.: Werke 11. Hg. von Werner Hecht u.a. Bearb. Von Jan Knopf und Gabriele Knopf. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1988.

Bronsky, Alina: Baba Dunjas letzte Liebe. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2015.

Celan, Paul: Todesfuge. In: Ders.: Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Hg. und kommentiert von Barbara Wiedemann. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2003, S. 40f.

Conrad, Joseph: Heart of Darkness (1899). New York: Penguin Books, 1999.

Delisle, Manon: Weltuntergang ohne Ende. Ikonographie und Inszenierung der Katastrophe bei Christa Wolf, Peter Weiss und Hans Magnus Enzensberger. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001.

Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der deutschen Übersetzung Martin Luthers. Stuttgart: Württembergische Bibelanstalt, 1968.

Freidenreich, Harriet: Charlotte Wolff. In: Shalvi/Hyman Encyclopedia of Jewish Women. 31 December 1999. Jewish Women‘s Archive. https://jwa.org/encyclopedia/article/wolff-charlotte (Zugriff am 29.11.2021).

Gillespie, Susan H.: Preface. In: Corona. Selected Poems by Paul Celan. Tranlated by Susan H. Gillespie. Barrytown, NY: Station Hill, 2003, S. VII–X.

Goethe, Johann Wolfgang von: Faust. Eine Tragödie. In: Ders. Werke. Hamburger Ausgabe. Hg. von Erich Truntz. 1982, Bd. 3, S. 1–145.

Haines, Brigid: The Reader, the Writer, Her Narrator and Their Text(s): Intertextuality in Christa Wolf's *Störfall*. In: Wallace, Ian (Hg.): Christa Wolf in Perspective. Amsterdam: Rodopi, 1994, S. 157–172.

Hilzinger, Sonja: Nachwort / Entstehung, Veröffentlichung und Rezeption / Kommentierung und Bibliographie. In: Wolf, Christa: Störfall. Nachrichten eines Tages. In: Dies.: Werke 9. Hg., kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Sonja Hilzinger. München: Luchterhand, 2001, S. 371–395.

Huxley, Aldous: Brave New World. London u. a.: Granada Publishing 1979.

Joyce, James: Ulysses. New York: Penguin Books, 1977.

London, Jack: Epilogue: 18 April 1906. The Story of an Eye Witness. In: Ders.: San Francisco Stories. Hg von Matthew Asprey. Preface by Rodger Jacobs. Sydney: Samizdat Press 2014, S. 367–386.

Meyers Taschenlexikon Musik in 3 Bänden. Hg. von Hans Heinrich Eggebrecht. Mannheim, Wien, Zürich: Bibliographisches Institut, 1984.

Pailer, Gaby: „. . . an meinen Mörder geglaubt, wie an meinen Vater." Zur Rezeption Ingeborg Bachmanns bei Christa Wolf und Elfriede Jelinek." In: Weimarer Beiträge 42 (1996), S. 89–108.

Pailer, Gaby: Seismische Erschütterungen und *female empowerment*. Erdbeben-Narrative und Gender vom 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert. In: Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge XXIX. Schwerpunkt: Katastrophen. Hg. von Constanze Baum und Alexander Košenina. 3 (2019), S. 553–572.

Pailer, Gaby: Female Empowerment: Women's Crime Fiction in German. In: Kniesche, Thomas (Hg.): Contemporary German Crime Fiction. A Companion. Berlin: de Gruyter, 2020, S. 62–79.

Sawko-von Massow, Anna: Katastrophenbilder. Ein Störfall und seine Folgen in der deutschen Literatur. In: Fischer-Kania, Sabine / Schäf, Daniel (Hg.): Sprache und Literatur im Spannungsfeld von Politik und Ästhetik. Christa Wolf zum 80. Geburtstag. München: Iudicium, 2011, S. 97–132.

Shakespeare, William: The Tempest. In: Ders.: Complete Works. Ed. by W. J. Craig. London: Henry Pordes, 1977, S. 1–24.
Stone, Richard / Ludwig Gerd: The Long Shadow of Chernobyl. In: National Geographic, Nr. 4, April 2006, S. 32–53.
Tully, John: The Devil's Milk. A Social History of Rubber. New York: Monthly Review Press, 2011.
Unger, Thorsten: Störfall im Anthropozän. Zu Christa Wolfs Katastrophenerzählung nach Tschernobyl. In: Bageritz, Imme / Hombrecher, Hartmut u. a. (Hg.): Fordschritt und Rückblick. Verhandlungen von Technik in Literatur und Film des 20. und 21. Jahrhunderts. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2019, S. 303–322.
Vilar, Loreto: G Fortschritt und Fortschrittsgläubigkeit. In: Christa Wolf Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. von Carola Hilmes und Ilse Nagelschmidt. Stuttgart: Metzler, 2016, S. 194–213.
Wolf, Christa: Der geteilte Himmel. Erzählung. In: Dies.: Werke I. Hg., kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Sonja Hilzinger. München: Luchterhand, 1999.
Wolf, Christa: Störfall. Nachrichten eines Tages. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand, 4. Aufl. 1987.
Wolf, Christa: Accident. A Day's News. Transl. by Heike Schwarzbauer and Rick Takvorian. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

Katastrophe und Alltag: Alexander Kluges Tschernobyl-Erzählungen

Katharina Gerstenberger (Salt Lake City)

Abstract: Die Tschernobyl-Erzählungen von Alexander Kluge nehmen eine Sonderstellung ein in der inzwischen umfangreichen Literatur zu dem Reaktorunfall im Jahre 1986. Kluge, der das Thema in Form von Geschichten, Interviews und Fernsehsendungen behandelt hat, beschreibt die Katastrophe als Zusammenspiel von Ausnahmesituation und Alltag. Durch die wiederholte Bearbeitung seines Materials entstehen Textsequenzen, in denen keine klare Erzählposition auszumachen ist oder Fakt eindeutig von Fiktion zu trennen wäre. In der erzählerischen Verbindung von Katastrophalem mit Banalem zeigt Kluge, dass Katastrophen tiefe Einschnitte bedeuten und zugleich Kontinuitäten aufweisen. Seine Erzählweise verweigert eindeutige Perspektiven und verdeutlicht gerade dadurch die Bedrohung durch Katastrophen wie derjenigen von Tschernobyl.

Keywords: Alexander Kluge, Tschernobyl, Katastrophennarrative

Die Katastrophe von Tschernobyl am 26. April 1986 liegt mittlerweile 35 Jahre zurück und ist seither in zahlreichen nationalen und internationalen Texten, Filmen und Kunstprojekten dargestellt, aufgearbeitet und problematisiert worden. Einer der neuesten Beiträge ist die HBO/Sky Serie *Chernobyl* (2019), die die Ereignisse, die zu dem Unfall geführt haben und die unmittelbaren Reaktionen darauf in einer sowjetregime-kritischen Kombination von Dokumentation und Dramatisierung nachzeichnet. Tschernobyl ist auch dann immer wieder in den Nachrichten oder Thema von akademischen Konferenzen, wenn sich ein Jahrestag rundet oder wenn die Katastrophe in eine weitere Phase eintritt. So war Tschernobyl 2016 in den Schlagzeilen als die riesige Stahlkuppel des *New Safe Confinement* über den zerstörten Reaktor und die bereits bestehende Betonumhüllung geschoben wurde (Walker 2016). Im Jahr 2020 waren es Waldbrände in der Sperrzone um Tschernobyl, durch die möglicherweise Radioaktivität freigesetzt wurde (Varenikova 2020). Im April dieses Jahres (2021) wurde von erhöht auftretender Kernspaltungsaktivität berichtet, die auf das Austrocknen des zerstörten Reaktors unter der neuen Schutzhülle zurückgeführt wird (Stone 2021). Die Erinnerung an Tschernobyl wird wachgerufen durch Anlässe, die die Freisetzung oder die Eindämmung von Radioaktivität betreffen und, im Fall von Waldbrand und Stahlgehäuse, diese stellvertretend und spektakulär „sichtbar" machen. So

gesehen ist Tschernobyl eine bis heute schwelende Katastrophe, die immer wieder in den Medien aufflackert.

Katastrophen sind „Konfrontationen mit dem ‚Realen' " und Unterbrechungen des Alltäglichen, wie Solvejg Nitzke und Mark Schmitt im Vorwort zu ihrem Sammelband zu diesem Thema ausgeführt haben (2012: 14). Diese Konfrontationen bedürfen der Verarbeitung. Eine Katastrophe wird unmittelbar erfahren, wobei erst die mediale Vermittlung und die wissenschaftliche Aufarbeitung durch Dokumentation und Daten einen interpretativen Rahmen für eine internationale Öffentlichkeit und letztendlich auch für die Betroffenen selbst erzeugen. Das Spannungsverhältnis zwischen erlebter Katastrophe und deren medialer Vermittlung steht im Vordergrund der Tschernobyl-Erzählungen von Alexander Kluge und charakterisiert dessen literarische Vorgehensweise, Fakt und Fiktion so miteinander zu verbinden, dass der Leser oder die Leserin bezüglich des Wahrheitsgehaltes der übermittelten Information verunsichert und gleichzeitig am Eintauchen in eine fiktive Welt gehindert wird. Kluges Texte, um die es in diesem Beitrag gehen soll, nehmen eine Sonderstellung ein innerhalb der inzwischen umfangreicher gewordenen Tschernobyl-Literatur, indem sie den Reaktorunfall in seinen vielfältigen Bedeutungen für eine Reihe von Betroffenen darstellen und gleichzeitig immer wieder die Frage nach dem Verhältnis dieser Erfahrungen in Bezug auf alltägliches Erleben und Handeln einerseits und Medialisierung andererseits aufwerfen.

In der deutschen Literatur gibt es inzwischen eine Reihe von Texten, die sich mit Tschernobyl befassen. Da sind zunächst diejenigen, die unter dem unmittelbaren Eindruck der Katastrophe entstanden sind wie Christa Wolfs Klassiker *Störfall* aus dem Jahr 1987 (Wolf 1987). Zeitnah erschienen sind auch Gabriele Wohmanns *Der Flötenton* und Gudrun Pausewangs Jugendbuch *Die Wolke*, beide ebenfalls aus dem Jahr 1987. Wolf und Wohmanns Romane sind Reflektionen auf die sich entfaltende Katastrophe, die gleichzeitig auch die unterschiedlichen Reaktionen in Ost- und Westdeutschland festhalten. Pausewangs Roman, der später auch als Graphic Novel herauskam, verlegt den Reaktorunfall nach Deutschland und nimmt die Perspektive eines jugendlichen Strahlenopfers ein. Olaf Georg Kleins Roman *Nachzeit* (1990) erzählt die Geschichte einer jungen Frau aus der DDR, die 1986 als Austauschstudentin in der Stadt K. (Kiew) verstrahlt wird und an den Folgen stirbt (Klein 1990). Diese zeitnahen Texte sind in erster Linie Warnungen vor unkontrollierbarer Technik, Reflektionen über individuelle Reaktionen im Angesicht der Katastrophe, und Anklagen gegen die Autoritäten, die der Bevölkerung Informationen vorenthalten.

Im Abstand von ungefähr fünfundzwanzig Jahren ist dann eine Reihe weiterer Texte entstanden, in denen Tschernobyl eine Rolle spielt nach einer Pause, die den Germanisten Kai Lars Fischer zu der Feststellung veranlasst

hat, dass „Tschernobyl in der Literatur nur wenige Spuren hinterlassen“ habe (Fischer 2012: 113), und die Slawistin Andrea Zink, von „poetic restraint“ in Bezug auf den Reaktorunfall sprechen lässt (Zink 2012: 100). Im Zusammenhang dieser zweiten Phase noch einmal zu erwähnen ist Christa Wolfs Roman, der 2009 unter dem Doppeltitel *Störfall. Aschebilder* mit Abbildungen von Gemälden und Skulpturen des Künstlers Günther Uecker aus den Jahren 1986–1988 in einer Sonderausgabe erneut herausgebracht wurde (Wolf/Uecker 2009). Zu den neuen Publikationen gehören Inka Pareis *Die Kältezentrale* (2011), ein in der DDR spielender Roman, der die von der Tschernobyl-Katastrophe ausgehende Strahlung und die politische Unterdrückung in Ostdeutschland als unheimliche und letztendlich unergründliche Einflüsse miteinander assoziiert (Parei 2011). Im selben Jahr ist Hans Platzgumers *Der Elefantenfuß* (2011) erschienen, ein Roman in dem es um Katastrophentourismus, Männlichkeit, und Terrorismus geht (Platzgumer 2011). *Baba Dunjas letzte Liebe* (2015) von Alina Bronsky spielt in der Sperrzone von Tschernobyl und handelt von einer Gruppe alter Menschen, die sich bewusst für das Verbleiben in ihren verstrahlten Häusern und Gärten entschieden haben (Bronsky 2015). Der Dokumentarfilm *The Babushkas of Chernobyl* der Amerikanerinnen Anne Bogart und Holly Morris, auch aus dem Jahr 2015, behandelt dasselbe Thema und betont, genau wie Bronskys Roman, die Wichtigkeit von Zugehörigkeit und Heimat (Bogart / Morris 2015). Ebenfalls zu erwähnen ist Gerhard Henschels im Jahr 1986 spielender *Künstlerroman* (2015), in dem Tschernobyl und die Folgen als eine immer wieder auftauchende diffuse Bedrohung und Verunsicherung eine Rolle spielen (Henschel 2015). Wladimir Kaminers kurze Erzählung „Tschernobyl“ in seinem Band *Goodbye, Moskau. Betrachtungen über Russland* (2017) nimmt den 30. Jahrestag des Unglücks zum Anlass, über die politischen Verhältnisse in der Sowjetunion und deren Nachwirkungen im Leben derjenigen, die die Katastrophe als Kinder erlebt haben, nachzudenken (Kaminer 2017: 152–159). So unterschiedlich diese Erzähltexte sind, auch in der Qualität, sie alle versuchen, sich den Folgen und Auswirkungen einer realen Katastrophe anzunähern und diese auf ihre Bedeutungen hin zu interpretieren. Bei diesen nach 2010 entstandenen Texten geht es weniger um die Frage, die in den frühen Romanen gestellt wird, nämlich ob Kernkraft genutzt werden soll, sondern darum, wie die Folgen des Unglücks in den Alltag integriert werden. Man kann spekulieren, dass ein Teil dieser neueren Beiträge auch unter dem Einfluss des Reaktorunglücks in Fukushima im März 2011 entstanden ist, in der resignierten Einsicht, dass sich Nuklearkatastrophen wiederholen können.

Alexander Kluges Arbeiten zu Tschernobyl unterscheiden sich deutlich von diesen Literarisierungen, indem sie einerseits dokumentarischen Charakter haben und zugleich die Zuverlässigkeit der vermittelten Fakten und „Wahrheiten“ in Frage stellen. Im Vexierspiel zwischen Fakt und Fiktion erzeugt

Kluge literarische Räume, in denen die Katastrophe ihre Ausnahmestellung verliert und stattdessen in ihrer Einbettung in bestehende politische, soziale und alltägliche Strukturen gezeigt wird.

Kluge hat ausführlich und in verschiedenen Medien zum Thema Tschernobyl gearbeitet. Ende der Achtziger/Anfang der Neunziger Jahre hat er eine Reihe von Interviews geführt mit Menschen, die die Katastrophe miterlebt haben oder an der Bekämpfung ihrer Auswirkungen in irgendeiner Form beteiligt waren. Dazu gehören der Fotograf Igor Kostin, der die ersten Aufnahmen des zerstörten Reaktors gemacht hat und die Journalistin und spätere Nobelpreisträgerin Swetlana Alexijewitsch, deren Interviewband *Tschernobyl. Eine Chronik der Zukunft* zu den Grundtexten zum Thema gehört, aber auch Ingenieure und Funktionäre, die mit der Eindämmung der Katastrophe beauftragt waren (Alexijewitsch 2015). Kluge hat einige dieser Interviews in den etwa zwanzig Fernsehsendungen zum Thema Tschernobyl verwendet, die er in den frühen neunziger Jahren in seiner *Development Company for Television Program* (dctp.tv) produziert hat. 1996 hat er *Die Wächter des Sarkophags. 10 Jahre Tschernobyl* herausgegeben, einen für Kluge auffallend kurzen Band mit Interviews, Fotografien, einem Glossar der wichtigsten Begriffe zu Tschernobyl, und Listen mit den Namen der größten Kernkraftwerke der Welt (Kluge 1996). Sein monumentaler Band *Die Lücke, die der Teufel läßt* (2003), enthält rund 75 Geschichten zum Thema Tschernobyl, die zum Teil bereits auf dctp.tv ausgestrahlt worden sind, und wiederum eine Reihe von Fotografien (Kluge 2005). Kluges Beschäftigung mit Reaktorunfällen geht weiter in *Das Fünfte Buch* (2012) unter dem Eindruck von Fukushima (Kluge 2012). Seine Texte stehen chronologisch zwischen Christa Wolfs und Gabriele Wohmanns frühen Reaktionen einerseits, und 25–30 Jahre nach dem Unglück entstandenen Texten wie denen von Inka Parei oder Alina Bronsky. Die Auseinandersetzung mit dem Thema über Jahre hinweg, in verschiedenen Medien und unter Wiederverwendung von Material in diesen diversen Kommunikationsformen, gibt Kluges Texten eine Sonderstellung in der Tschernobyl-Literatur, die sich von anderen dadurch unterscheiden, dass sie keine inhaltliche und formale Einheitlichkeit aufweisen und auch keine anstreben. Was Kluge interessiert, ist das Verhältnis von Alltag und Katastrophe, das für ihn irgendwo zwischen totaler Unterbrechung und oft überraschend banalem Weitergehen liegt.

Kluges ungeheuer umfangreiches Werk wird häufig im Zusammenhang mit der Frankfurter Schule gelesen, insbesondere in der Nachfolge Walter Benjamins und dessen Überlegungen zu Geschichte als fortlaufender Katastrophe (Langston 2014: 101–123), in Bezug auf seinen fließenden Umgang mit Fakt und Fiktion (Koch 2014: 93–100), und unter dem Gesichtspunkt auf Zukünftigkeit (futurity) vor allem durch Leslie Adelson, die darunter die Verknüpfung von Hoffnung und Zerstörung in Kluges Erzählen versteht (Adelson 2017: 3). Alle drei Lesarten kreisen um die Frage, wie Kluge in seinem Werk

mit der Erfahrung von Realität, zu der auch Katastrophen gehören, umgeht und wie er sie im historischen Zusammenhang einordnet.

Kluges Tschernobyl-Beiträge sind weder eindeutig der Literatur zuzuordnen noch sind sie sachliche Nachrichtenanalyse. Seine Geschichten sind in der Regel kurz und hängen nur lose miteinander zusammen, so dass sich für das Lesepublikum kein Handlungszusammenhang oder eine klare Erzählposition ermitteln lässt, von der aus das Berichtete interpretiert werden könnte. Torsten Pflugmacher, der Kluges Interesse an Katastrophen als „polymorph" bezeichnet, schreibt: „Seine Texte befriedigen weder den Nervenkitzel suchenden Leser noch denjenigen, der auf Informationen aus ist" (Pflugmacher 2015: 73; 78). Sicher gibt es auch noch andere Motivationen, sich mit Katastrophen zu beschäftigen, aber die Beobachtung trifft gewiss zu. Kai Lars Fischer, einer der Ersten, der sich mit Kluges Tschernobyl-Texten befasst hat, verweist auf dessen „Verfahren der offenen Montage," welches es ihm erlaubt, unterschiedliche Zeitdimensionen miteinander zu verbinden und sein Material mehrfach und in unterschiedlichen Kontexten und Medien zu verwenden (Fischer 2012: 117). Susanne Marten sieht in Kluges fragmentarischem Stil einen Auftrag an Leser und Leserinnen, „neue Routen zu erkunden" (Marten 2015: 109). Kluge selbst thematisiert die Notwendigkeit der Wegfindung, wenn er im Vorwort zu *Die Lücke, die der Teufel läßt* schreibt, dass es in diesen Geschichten – buchstäblich in Versalien – um die „SUCHE NACH ORIENTIERUNG" geht. Tschernobyl gilt ihm als „Menetekel [. . .] nicht bloß an definierte Herrscher, sondern an uns alle" (Kluge 2005: 7 u. 8). So verstanden, ist Tschernobyl die kommende Katastrophe, vor der wir vergebens gewarnt sind.

Im Folgenden will ich einige Beispiele anführen aus Kluges Tschernobyl-Texten, die seine Strategie verdeutlichen, die Leser- oder Zuschauer*innen in die Orientierungsarbeit angesichts der Herausforderung von Tschernobyl einzubinden. Der Abschnitt über Tschernobyl in *Die Lücke, die der Teufel läßt* enthält den etwa halbseitigen Text „Evakuierung von Pripjet" (ebd.: 170). Die Geschichte, die von einer nicht näher bestimmten Erzählinstanz vermittelt wird und aus einer Mischung von Beobachtung und Kommentar besteht, beginnt mit einer sachlichen Beschreibung, wonach „1100 Busse [. . .] in einer Schlange von 20 km Länge auf der Straße von Tschernobyl nach Pripjet" standen. „Das war sowjetische Organisation." Die dann folgende Information, wonach sich die Sonne „in den Fenstern der Kolonne" spiegelte, hat an sich nichts mit der Evakuierung zu tun, verweist aber auf das Vorhandensein von Alltäglichkeit auch in der Katastrophensituation. Dann geht es darum, dass an den Rädern der Busse und in den Haaren der Evakuierten radioaktive Partikel aus dem Katastrophengebiet nach außen gelangten. In einem Dialog zwischen zwei unbenannten Sprechern, der den zweiten Teil des kurzen Textes einnimmt, heißt es, dass man die Reifen austauschen und den „Insassen"

die Haare scheren und die Kleider hätte ausziehen müssen, wodurch die Evakuierten in die bildliche Nähe von Sträflingen gerückt werden. Zum Beweis, dass diese Eindämmungsmaßnahmen nicht erfolgt sind, wird eine Haarbürste angeführt, die in einer öffentlichen Toilette in Lemberg gefunden wurde. „Eine einsame, radioaktive Insel im Land" (ebd.). In der gleichnamigen dctp.tv-Sendung, die vorwiegend aus dem abgefilmten, in bunten Buchstaben und Symbolen in unterschiedlichen Schrifttypen geschriebenen Text besteht, wird an dieser Stelle das Bild einer Haarbürste auf einer weißen Spitzendecke eingeblendet (Kluge ohne Datum: Minute 2:01). Diese Pseudo-Dokumentation, die nichts beweist und dennoch die Tatsache unterstreicht, dass die in Tschernobyl ausgetretene Radioaktivität selbstverständlich nicht in den Grenzen der Sperrzone verblieben ist, ruft ironische Distanz hervor und konfrontiert Leser- bzw. Zuschauer*innen mit der Frage nach der Aussagefähigkeit von Informationen. Der Text endet mit einem Dialog zwischen nicht benannten Sprechern. In Bezug auf die Radioaktivität der Haarbürste wird gefragt: „– Wie gefährlich? –Nicht lebensgefährlich, aber den Kopf kann es kosten" (ebd.). Durch den Schluss bekommt die Haarbürste dann doch Bedeutung im Kontext sowjetischer Hierarchien. Versagen beim Eindämmen der Radioaktivität kann zum Verlust der politischen Stellung führen, wobei die Alternative, nämlich das Scheren der Evakuierten oder Auswechseln der Reifen, logistisch undurchführbar gewesen wäre. Ohne einheitliche Erzählperspektive und -stimme, mit einer Kombination von faktischer Erzählweise und Ironie, verweist dieser kurze Text in der Tat auf das „Kleingedruckte" in der Botschaft einer Katastrophe wie Tschernobyl, von dem Kluge in seiner Einleitung zu *Die Lücke, die der Teufel läßt* schreibt (Kluge 2005: 8). In Kluges Vignette ist die Katastrophe keine absolute Ausnahmesituation, sondern ein Ereignis, in dem bestehende soziale, politische, historische und sogar meteorologische Zusammenhänge stets mitschwingen und deren Monumentalität aufbrechen.

Menschliche Erfahrung ist ein leitendes Interesse im Werk Alexander Kluges. Dies wird deutlich in den Interviews, die er Anfang der neunziger Jahre mit einer Reihe von Leuten geführt hat, die in unterschiedlichen Funktionen an der Aufarbeitung der Katastrophe beteiligt waren. In diesen Gesprächen, die zum Teil auf dctp.tv ausgestrahlt wurden und auch in *Die Wächter des Sarkophags* abgedruckt sind, stellt Kluge nur sehr kurze (Nach)fragen und tritt in den Sendungen selbst kaum in Erscheinung, was den Betroffenen die Kontrolle über ihre Geschichte zugesteht. Auch hier ist er oft an kleinen Dingen interessiert, an denen sich das Ausmaß und der Umgang mit der Katastrophe verstehen lassen. Das Interview mit der Ingenieurin Oxana Pentak, die die Unglücksnacht in Pripjet erlebt hat und dann nach Leningrad evakuiert wurde, ist ein Beispiel. Kluge hat dieses 45-minütige Interview auf dctp.tv gezeigt (Kluge 11. Oktober 1993), eine Abschrift davon in *Die Wächter des Sarkophags* abgedruckt unter dem Titel „Der Wind, der reinigt das. . ."

(Kluge 1996: 23–42), und eine weitere Fassung in *Die Lücke, die der Teufel läßt* aufgenommen (Kluge 2005: 189 f.). Während die Version in *Die Wächter* dem Fernseh-Interview entspricht, hat Kluge in *Die Lücke* Veränderungen vorgenommen, die sein Verfahren illustrieren. Unter dem Titel „Eine Frau von 1986" nimmt Kluge einen kleinen Aspekt aus dem Interview mit Oxana Pentak und macht ihn zum Mittelpunkt der Geschichte, die auch hier in Dialogform wiedergegeben ist. Pentak erzählt von ihren vergeblichen Versuchen, einen kleinen, radioaktiven Fleck aus einem Pelzmantel zu entfernen. Am Ende hat sie die Stelle herausgeschnitten und das Loch vernäht. Die Naht sieht „schief" aus und der Pelz wird zur Erinnerung an die strahlende Stelle, „ein Land für sich im großen Rußland, wenige Zentimeter groß, doch tödlich" (ebd.: 190). Die Formulierung, die vermutlich eher Alexander Kluge als Oxana Pentak zuzuschreiben ist, erinnert an die Beschreibung der Haarbürste als „einsame, radioaktive Insel im Land". Die literarische Interpretation von Alltagsgegenständen als geografische und politische Einheiten (Insel im Land, Land für sich) zeigt die Gegenwärtigkeit der Katastrophe auch im Banalen und gerade dadurch deren Ungeheuerlichkeit.

Mein letztes Beispiel ist Kluges Interview mit Swetlana Alexijewitsch, auch auf dctp.tv (Kluge 19. Dezember 1993) und ebenfalls in *Die Wächter* unter dem Titel „Reise in die ‚verbotene Zone.' Die Todeszone als Zufluchtsort" abgedruckt (Kluge 1996: 129–150). Es geht um Leben in der Sperrzone und hat somit ein ähnliches Thema wie Alina Bronskys Roman *Baba Dunjas letzte Liebe* und der Dokumentarfilm *Die Babuschkas von Tschernobyl.* Alexijewitsch berichtet von ihren Reisen in das Gebiet und von dem, was sie von und über die Leute, die dort leben und arbeiten, erfährt. So berichtet sie von Menschen, die Gegenstände aus der Zone entfernen und dann verkaufen, was gegen das Gesetz ist, aber nicht verhindert werden kann. Die Unmöglichkeit, die Ausbreitung von radioaktivem Material zu verhindern, ist ein struktureller Bestandteil der Nuklearkatastrophe nicht nur aus meteorologischen, sondern auch aus anthropologischen Gründen. Des Weiteren berichtet Alexijewitsch von einer schwangeren Frau aus Tadschikistan, die mit ihrer Familie in die Sperrzone von Tschernobyl geflohen ist, weil sie zu Hause als Angehörige einer ethnischen Minderheit verfolgt wurde und Tschernobyl mit seinen leeren Häusern für sie „das Paradies" ist (ebd.: 145). Auf dctp.tv sieht man Alexijewitsch diese Geschichte erzählen, unterbrochen durch Kluges gelegentliche Fragen aus dem Off und den Übersetzungen der im Bild präsenten Dolmetscherin Rosemarie Tietze, während im Hintergrund ein Film abläuft, der die tadschikische Familie zeigt. Diese unterschiedlichen Ebenen – Interview, Übersetzerin, Dokumentarmaterial – verdeutlichen die Vielschichtigkeit des Übermittlungsprozess und zeigen Tschernobyl eingebettet in Zusammenhänge, die es unmöglich machen, die Katastrophe auf die unmittelbaren Ereignisse zu beschränken. In *Die Wächter* endet der Beitrag mit einer

Schwarzweißaufnahme von Körben und Eimern mit Äpfeln aus privatem Anbau, die in einem Schuppen gelagert sind. Die Unterschrift lautet: „Radioaktive Äpfel, geerntet in der ‚verbotenen Zone' " (ebd.: 149). Mit seiner etwas verschwommenen Qualität und der ländlichen Art der Äpfeleinlagerung hat das Foto eine Aura von Authentizität und wirft gleichzeitig die Frage auf, welchen Beitrag zum Verständnis von Tschernobyl und den dort konsumierten verseuchten Lebensmitteln es leisten soll. Als sicher gelten kann, dass die Äpfel gegessen worden sind.

Diese Beispiele aus Kluges Beschäftigung mit Tschernobyl, die ich unter vielen ausgewählt habe, nehmen der Katastrophe das Sensationelle und überprüfen die Bedeutung von Tschernobyl, indem sie die Aufmerksamkeit auf Alltagsgegenstände richten, die ihre Alltäglichkeit verloren haben. Die Haarbürste, das schief vernähte Loch im Pelzmantel, und die eingelagerten Äpfel sind nicht mehr nur Objekte des täglichen Lebens, sondern stehen nun auch für das überwältigende Ausmaß – zeitlich und räumlich – der Katastrophe. Diese Bedeutungsverschiebungen und -erweiterungen zeigen die Katastrophe in ihrer Eingebundenheit in historische, soziale und politische Bezüge. In ihrer Multimedialität und mit ihrem Verwirrspiel zwischen Fakt und Fiktion lassen Kluges Texte die Leser*in nicht zur Ruhe kommen – wie die andauernde Katastrophe von Tschernobyl auch uns nicht ruhen lassen sollte.

Literatur

Adelson, Leslie: Cosmic Miniatures and the Future Sense: Alexander Kluge's 21st-Century Literary Experiments in German Culture and Narrative Form. Berlin: de Gruyter, 2017.

Alexijewitsch, Swetlana: Tschernobyl. Eine Chronik der Zukunft. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2015.

The Babushkas of Chernobyl, Regie: Anne Bogart und Holly Morris, 2015.

Bronsky, Alina: Baba Dunjas letzte Liebe. Köln: Kiepenheuer und Witsch, 2015.

Fischer, Kai Lars: Tschernobyl und die „Katastrophe nach der Katastrophe". Katastrophales Ereignis, Zeit und Darstellung bei Alexander Kluge. In: Nitzke, Solvejg / Schmitt, Mark (Hg.): Katastrophen: Konfrontationen mit dem Realen. Essen: Bachmann, 2012, S. 111–128.

Henschel, Gerhard: Künstlerroman. Hamburg: Hoffmann und Campe, 2015.

Kaminer, Wladimir: Tschernobyl. In: Kaminer: Goodbye, Moskau. Betrachtungen über Russland. München: Goldmann, 2017, S. 152–159.

Klein, Olaf Georg: Nachzeit. Berlin: Thomas Müller Verlag, 1990.

Kluge, Alexander: Die Evakuierung von Pripjet. Ohne Datum. https://www.dctp.tv/filme/die-evakuierung-von-pripjet. (Zugriff am 21.10.2021).

Kluge, Alexander: Eine Frau von 1986. In: Ders.: Die Lücke, die der Teufel läßt. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2005. 189f.
Kluge, Alexander: Das Fünfte Buch. Neue Lebensläufe. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2012.
Kluge, Alexander: Die Lücke, die der Teufel läßt. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2005.
Kluge, Alexander: Die Todeszone als Zufluchtsort/Anziehungskraft der „verbotenen Zone“ von Tschernobyl. 19. Dezember 1993. https://www.dctp.tv/filme/todeszone-als-zufluchtsort-tschernobyl. (Zugriff am 21.10.2021).
Kluge, Alexander: Die Wächter des Sarkophags. 10 Jahre Tschernobyl. Hamburg: Rotbuch, 1996.
Kluge, Alexander: Der Wind, der reinigt das. 11. Oktober 1993. https://www.dctp.tv/filme/news-stories-11-10-1993. (Zugriff am 21.10.2021).
Kluge, Alexander: Der Wind, der reinigt das. . .. In: Ders.: Die Wächter des Sarkophags. 10 Jahre Tschernobyl. Hamburg: Rotbuch, 1996, S. 23–42.
Koch, Jana: „Man lebt wie auf einem fremden Planeten“. Alexander Kluges Nachrichten zwischen Facts und Fakes. In: Vermischte Nachrichten. Alexander Kluge-Jahrbuch 1. 2014, S. 93–100.
Langston, Richard. Permanent Catastrophe and Everyday Life: Remediation of the Political and Kluge’s *Vermischte Nachrichten* and Chernobyl Broadcasts. In: Vermischte Nachrichten. Alexander Kluge-Jahrbuch 1 (2014), S. 101–123.
Marten, Susanne: Der literarische Pakt. Lesen in Alexander Kluges *Die Lücke, die der Teufel läßt*. In: Cahiers d’Études Germaniques 69 (2015), S. 117–126.
Nitzke, Solvejg / Schmitt, Markt: Vorwort. In: Dies. (Hg.): Katastrophen: Konfrontationen mit dem Realen. Essen: Bachmann, 2012, S. 9–16.
Parei, Inka: Die Kältezentrale. Frankfurt/Main: Schöffling Verlag, 2011.
Pausewang, Gudrun: Die Wolke. Ravensburg: Ravensburger Buchverlag, 1987.
Pflugmacher, Torsten: Observing the Observation of Nuclear Disasters in Alexander Kluge. In: Gerstenberger, Katharina / Nusser, Tanja (Hg.): Catastrophe and Catharsis: Perspectives on Disaster and Redemption in German Culture and Beyond. Rochester: Camden House, 2015, S. 73–89.
Platzgumer, Hans: Der Elefantenfuß. Innsbruck: Limbus Verlag, 2011.
Renck, Johan (Regie): Chernobyl, 2019.
Stone, Richard: „It’s like the embers in a barbecue pit.“ Nuclear reactions are smoldering again at Chernobyl. In: Science, 5. Mai 2021. https://www.science.org/content/article/nuclear-reactions-reawaken-chernobyl-reactor. (Zugriff am 10.01.2022).
Varenikova, Maria: Chernobyl Wildfires Reignite, Stirring Up Radiation. In: New York Times, 11. April 2020. https://www.nytimes.com/2020/04/11/world/europe/chernobyl-wildfire.html. (Zugriff am 10. Januar 2022).
Walker, Shaun: Chernobyl disaster site enclosed by shelter to prevent radiation leaks. In: The Guardian, 29. November 2016. https://www.theguardian.com/world/2016/nov/29/chernobyl-nuclear-disaster-site-covered-with-shelter-prevent-radiation-leaks-ukraine. (Zugriff am 11.01.2022).
Wohmann, Gabriele: Der Flötenton. München: Luchterhand, 1987.
Wolf, Christa: Störfall. Nachrichten eines Tages. Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, 1987.

Wolf, Christa und Günther Uecker: Störfall. Aschebilder. Halle (Saale): Projekte-Verlag Cornelius, 2009.
Zink, Andrea: Approaching the Void – Chernobyl in Text and Image. In: Anthropology of East Europe Review 30.1 (2012), S. 100–112.

Verstrahlte Pilze. Zu Günter Grass' Erinnerungen an die Reaktorkatastrophe von Tschernobyl

Thorsten Unger (Magdeburg)

Abstract: In die inzwischen stattliche Liste von Tschernobyl-Literatur lässt sich die Erzählung „1986" aus Günter Grass' Erinnerungsbuch *Mein Jahrhundert* (1999) einordnen. Der Beitrag zeigt, wie Grass das Pilzesammeln aus der Perspektive eines namenlos bleibenden Ich-Erzählers in den Mittelpunkt des individuellen Erinnerns stellt. Über diesen vergleichsweise ideologiefreien Aspekt aus dem Alltagsleben in Mitteleuropa verbindet er die Diskurse über die Nuklearkatastrophe und über den Widerstand der Anti-Atomkraft Bürgerinitiativen gegen die Wiederaufbereitungsanlage in Wackersdorf sowie das darauf bezogene Handeln der staatlichen Gewalt miteinander und hält sie damit auf spezifische Weise für das kulturelle Gedächtnis fest.

Keywords: Günter Grass, kulturelles Gedächtnis, Tschernobyl, Nuklearkatastrophe, Anthropozän, Pilze

Das Gesamtwerk von Günter Grass (1927–2015) lässt sich recht gut als „Erinnerungsliteratur" charakterisieren. Von seinen frühen Veröffentlichungen in den 1950er Jahren bis zu seinen letzten Büchern nimmt der Literatur-Nobelpreisträger des Jahres 1999 erinnernd Bezug auf historische, politische, gesellschaftliche und kulturelle Ereignisse und Entwicklungen, gestaltet sie auf literarische Weise und leistet Gedächtnisarbeit, die er an vielen Stellen durch erinnerungstheoretische Reflexionen ergänzt. Der wichtigste sein Werk durchziehende Themenkomplex ist dabei sicher die Auseinandersetzung mit dem deutschen Faschismus und dem Zweiten Weltkrieg und seinen Folgen. So spannt sich von der *Blechtrommel* (1959) ein Bogen zur Novelle *Im Krebsgang* (2002), die zwei Generationen später spielt (vgl. Paaß 2009). Typisch auch für andere Werke ist, dass Grass von ihm selbst gestaltete literarische Figuren wieder aufnimmt und dadurch eine eigene fiktionale Buchwelt neben die erinnerte Realgeschichte legt (vgl. Lee 2019: bes. 99–102). An vielen Textbeispielen ließe sich trefflich vorführen, wie Grass auf solche Weise in seiner Schaffenszeit von gut 60 Jahren diverse politisch-soziale Katastrophen für das „kulturelle Gedächtnis" (vgl. Assmann 1992: 21) literarisch fixiert.

Im vorliegenden Aufsatz soll Grass'sche Gedächtnisarbeit indessen im Themenfeld der Ökologie am Beispiel der Reaktorkatastrophe von Tschernobyl und aus einer Perspektive des „Ecocriticism" (vgl. Dürbeck u. a.

2015) gezeigt werden. Seit den 1980er Jahren bezieht der Autor zunehmend Umweltfragen in seine Arbeit ein, indem er zeitgenössische Diskurse wie die seit den 1970er Jahren engagiert geführte Anti-Atomkraft-Debatte, später das sogenannte „Waldsterben“ infolge sauren Regens (vgl. Grass 1990) und die Überfischung des Mittelmeeres aufgreift (vgl. Morris-Keitel 1996). In Kombination mit Themen um Atomversuche, Debatten über die Neutronenbombe und die Selbstvernichtung des Menschen im versehentlich ausgelösten Atomkrieg bündelt Grass solche Thematiken in der apokalyptischen Prosa *Die Rättin* (dazu knapp Jürgs 2015: 350–356), erschienen im März 1986, also kurz vor der Reaktorkatastrophe von Tschernobyl. Der vorliegende Beitrag nimmt eine einzige kurze Erinnerungserzählung über die Auswirkungen eben dieser Reaktorkatastrophe in den Blick, die sich als Kapitel mit der Überschrift „1986“ in dem Millenniumsband *Mein Jahrhundert* (1999) findet.[1] Es wird sich zeigen, dass Grass im Zuge der Erinnerung an diese Technikkatastrophe Aspekte des Alltagslebens mit politisch-sozialen Aspekten verbindet.

In *Mein Jahrhundert* erzählt Grass zu jedem der 100 Jahre des 20. Jahrhunderts eine kurze Geschichte, die stets mit der jeweiligen Jahreszahl überschrieben ist, also von „1900“ bis „1999“. In jeder dieser Geschichten beleuchtet er ein Ereignis oder einen im betreffenden Jahr hervorstechenden (Medien-)Diskurs, so dass sich der Band insgesamt zu einem thematisch vielfältigen Erinnerungsbuch über das 20. Jahrhundert rundet. Dabei ist *Mein Jahrhundert* auch erzählerisch vielfältig, denn Grass erzählt nicht selbst oder im eigenen Namen, sondern er lässt seine kurzen Geschichten erzählen, und zwar fast durchweg in Ich-Form, wobei die Erzählerfiguren in den hundert Texten wechseln (vgl. Neuhaus 2003: 324f.). Manchmal, vor allem in den Erzählungen zum Ende des Jahrhunderts hin, ist es ein namenlos bleibender Ich-Erzähler, den man doch in enger autobiographischer Nähe zum Autor selbst denken kann (vgl. Platen 2006: 296f.). Oft sind es aber auch Personen der Zeitgeschichte oder Prominente aus dem Feld der Kultur, die er nicht immer selbst erzählen, aber fiktiv auftreten und nachdenken und sich unterhalten lässt, Intellektuelle von Georg Heym über Ernst Jünger und Erich Maria Remarque sowie Bertolt Brecht und Gottfried Benn bis hin zu Paul Celan und Martin Heidegger (vgl. Surowska 2006: 330–334). Vielfach aber handelt es sich wie auch bei der hier interessierenden Erzählung „1986“ um fiktive Männer und Frauen. In diesen Erzählungen ist der Eindruck am stärksten, dass hier zu dem jeweiligen Jahresthema gewissermaßen „von unten“ (vgl. Buczek 2010: 163–165)

1 Der Band erschien im Juli 1999 gleichzeitig in zwei Ausstattungen, von denen die Normalausgabe im Oktav-Format (1999b) nur den Text enthält, während die text-, aber nicht seitengleiche Prachtausgabe im Quart-Format zu jeder Erzählung zusätzlich eine graphisch in das Textlayout eingepasste Aquarell-Zeichnung des Autors präsentiert. Ich zitiere die Erzählung „1986“ nach der Quart-Ausgabe 1999a.

ein Kontrast zur „offiziellen“ Geschichte aufgebaut wird, indem die Erzählerinnen und Erzähler nicht auf der historisch bekannten Ebene ansetzen, sondern sich ihrem Thema über kleine Geschichten und Anekdoten nähern, über besondere Erlebnisse und Perspektiven aus dem Alltagsleben. Grass’ Erinnerungsbuch präsentiert damit einen mikrohistorischen Blick auf die Geschichte des 20. Jahrhunderts (vgl. Schade 2004: 410f.; Shafi 2002: 42), wobei Fakten fiktional eingebettet sind und der Kontrast zur bekannten „offiziellen“ Geschichtserzählung mitunter auch Ironie auslöst.

Im Kapitel „1986“ lässt Grass als Ich-Erzähler eine fiktive, doch historisch recht plausible Figur auftreten. Es handelt sich um einen Herren ohne Namen aus der oberpfälzischen Kleinstadt Amberg (vgl. Grass 1999a: 351), der zum Zeitpunkt des Erzählens im Publikationsjahr 1999 Bewohner eines Seniorenheims ist und „die Siebzig weit hinter“ sich hat (ebd.: 353). Im erinnerten Jahr 1986, von dem er erzählt, war er also 13 Jahre jünger, doch wohl auch schon über 60, jedenfalls in einem Alter, in dem er Enkelkinder hat, die ihm abraten, sich noch an den Protesten gegen die geplante Wiederaufbereitungsanlage für Kernbrennstäbe in Wackersdorf zu beteiligen: „Laß das, Opa, das ist nichts für dich!“ (Ebd.: 352)

Das Stichwort „Wackersdorf“ fällt gleich im ersten von insgesamt sieben Absätzen und im gleichen Satz mit dem Stichwort „Tschernobyl“. Die Verbindung des Themas der westdeutschen Anti-Atomkraft-Bewegung mit dem Thema der Reaktorkatastrophe wird in der Erzählung durch die Auswirkungen Tschernobyls auf den Alltag des Oberpfälzers erbracht. Der Text beginnt:

> Wir Oberpfälzer, sagt man, mucken selten auf, aber das war zuviel. Erst Wackersdorf, wo sie dieses Teufelszeug wiederaufbereiten wollten, und dann kam auch noch Tschernobyl über uns. Bis in den Mai hinein lag die Wolke auf ganz Bayern gebreitet. (Grass 1999a: 351)

Im kulturellen Gedächtnis und schon im kommunikativen Gedächtnis der 1980er und 1990er Jahre fungieren beide Ortsnamen als Metonymien, die jeweils einen ganzen Diskurskomplex einspielen. Dabei steht Tschernobyl wie heute auch Fukushima für die Technik- und Umweltkatastrophe einer Kernschmelze in Atomreaktoren mit äußerst hohem Zerstörungspotential, die durch die Freisetzung radioaktiver Stoffe mit hohen Halbwertszeiten[2]

2 Plutonium etwa kommt natürlicherweise nur in äußerst geringen Spuren in sehr altem Gestein vor, entsteht aber in größeren Mengen durch Spaltprozesse bei der Nutzung der Kernenergie. Die neun verschiedenen Plutonium-Isotope haben Halbwertszeiten zwischen fünf Stunden und 80 Millionen Jahren. Uran 238 kommt sogar auf eine Halbwertszeit von 4 Milliarden Jahren, das Cäsium-Isotop 137, das durch radioaktiven Niederschlag nach der Reaktorkatastrophe in ganz Mitteleuropa bekannt wurde, hat dagegen nur eine Halbwertszeit von 30 Jahren (vgl. Niedek/Frater 2004: 151).

menschliche Zeitdimensionen und damit in der Auffassung Vieler auch Horizonte des von Menschen Verantwortbarem bei Weitem überschreiten. Und Wackersdorf steht im deutschen Sprachraum ähnlich wie die Ortsnamen Brokdorf und Gorleben für den beharrlichen Protest der Anti-Atomkraft-Bewegung, der sich im Fall der Wiederaufbereitungsanlage mit vielfältigen Aktionen fast über die gesamten 1980er Jahre erstreckte. Grass muss diese Metonymien nicht neu prägen, sondern kann sicher sein, dass zeitgenössische Leserinnen und Leser sie in diesem Sinne verstehen. Das gilt auch für das Stichwort „die Wolke", die über ganz Bayern gebreitet sei. Gemeint ist der radioaktive Niederschlag, der in Deutschland Ende April und Anfang Mai 1986 aufgrund der mitteleuropäischen Wetterlage tatsächlich besonders den süddeutschen Raum betraf.[3] Bei Grass wird das Motiv der Wolke zu einem erzählerischen Verbindungsglied, denn sie bringt Alltagsauswirkungen Tschernobyls in die Oberpfalz und wird auch unseren Erzähler zum Protest gegen „Wackersdorf" führen.

Im zweiten Absatz aber wird zunächst ein Erinnerungsdetail der Wackersdorf-Proteste eingefügt, das politische und juristische Prominenz betrifft. Konkret geht es um eine Anfeindung des damaligen Amtsrichters in Amberg und späteren Bundestagsabgeordneten der Grünen Helmut Wilhelm (*1946), der 1980 die „Bürgerinitiative für eine Zukunft ohne Atomkraft" mitgegründet hatte und die Protestierenden unterstützte, durch den damaligen CSU-Landtagsabgeordneten und späteren Bayerischen Innenminister Günther Beckstein (*1943) (vgl. Grass 1999a: 351f.). Grass nennt in diesem Absatz die Klarnamen der Akteure, hält hier also ein überprüfbares und politisch heikles faktuales Element für die kulturelle Erinnerung fest. Dieser Aspekt wird hier nicht weiter vertieft, weil es im vorliegenden Beitrag schwerpunktmäßig auf die bei Grass angesprochenen Alltagsauswirkungen Tschernobyls ankommen soll.

Diese Auswirkungen bestehen für den Herren aus der Oberpfalz nun insbesondere in der radioaktiven Kontamination von Waldpilzen, wie im dritten Absatz der Erzählung angesprochen wird:

> [. . .] Wackersdorf. Ich bin da auch hin. Aber erst als die Wolke von Tschernobyl kam und sich über die Oberpfalz und den schönen Bayerischen Wald gelegt

3 Das Stichwort „Die Wolke" hat Gudrun Pausewang (1997) sehr schnell nach der Reaktorkatastrophe als Titel für ihr Jugendbuch aufgegriffen, das bis heute mitunter als Schullektüre eingesetzt wird. Ein Berührungs- und interessanter Vergleichspunkt zwischen Grass und Pausewang ist die Thematisierung des unterschiedlichen Umgangs der Generationen mit den Anti-AKW-Debatten. – Zu weiteren Texten deutschsprachiger Tschernobyl-Literatur vgl. Bohn u. a. (2015); Gerstenberger (2014) sowie die Beiträge von Gerstenberger und Pailer im vorliegenden Band. Für verschiedene Aspekte der historischen Aufarbeitung der Tschernobyl-Katastrophe vgl. Arndt 2020; Jordan 2018.

> hat. Und zwar sind wir mit der ganzen Familie hin. Auf meine alten Tage, hat man gesagt, hätt mich das eigentlich nicht groß kümmern müssen, aber da wir, weil das bei uns Tradition ist, schon seit jeher im Herbst in die Pilze gegangen sind, hieß es nun aufpassen, mehr noch: Alarm schlagen! Und weil dieses Teufelszeug, das Cäsium heißt, von den Bäumen runtergeregnet ist und den Waldboden, gleich ob Moos, Laub oder Nadel, ganz schaurig mit Radioaktivität belastet hat, bin auch ich aufgewacht und bin mit einer Eisensäge zum Zaun hin, auch wenn meine Enkel alle gerufen haben: „Laß das, Opa, das ist nichts für dich!“ (Grass 1999a: 352)

Die bedrohte Familientradition des Pilzesammelns wird für den Ich-Erzähler also zum erinnerten Anlass für seine Beteiligung am Protest und scheint hier eine generationenübergreifende Allianz zu stiften: „aufpassen, [. . .] Alarm schlagen!“

Dass das Motiv der Pilze Grass besonders wichtig ist, zeigt sich auch darin, dass er als doppelseitige Einstiegsillustration für die Erzählung „1986“ eine Pilzzeichnung wählt: Eine Anzahl von Speisepilzen, wie sie bei Pilzsammlern im Korb zusammenkommen, scheinbar ungeordnet hingeworfen, im Vordergrund erkennt man einige junge Maronenröhrlinge. Oft greifen bei Grass Schreiben und Zeichnen eng ineinander. In Interviews und anderen Selbstäußerungen hat er gesagt, dass neue Schreibideen bei ihm oft mit einem Bild beginnen (vgl. Schlichting 2012; Schade 2004: 409, 415). Für *Mein Jahrhundert* nennt er die jeder Kurzgeschichte vorangestellten Aquarelle „etwas Emblematisches, [. . .] ein Sinnzeichen, stellvertretend für das Jahr“ (Grass 1999c: 42).[4] So ist auch hier der Erinnerungs- und Erzählanlass an ein Bild radioaktiv kontaminierter Pilze gekoppelt. Dabei stellt Radioaktivität den bildenden Künstler vor die nicht geringe Herausforderung, dass sie mit den Augen nicht sichtbar ist, wie überhaupt keiner unserer Sinne für eine Warnung vor radioaktiver Strahlung angelegt ist. Grass scheint sich aber doch bemüht zu haben, Strahlung im Bild anzudeuten. Denn die meisten Pilze sind mit einer Art weißlicher oder nebelig-gräulicher Aura ausgestattet, so dass sie nahezu strahlend erscheinen. Manche wirken durchscheinend, wie ja umgekehrt die unter anderem beim Zerfall von Cäsium 137 anfallende Gammastrahlung organische Materialien problemlos zu durchdringen vermag

4 Schade zeigt, dass die Aquarelle für das Jahrhundert auch eine eigene Gliederung über ein Farbschema einführen; es lassen sich acht Abschnitte unterscheiden, in denen die jeweiligen Jahreszahlen in einem ineinander verflochtenen Wust von Ziffern in einer Grundfarbe gestaltet sind. Für die Nazi-Jahre 1933–1945 sei das z. B. eine braune Grundfarbe. Das Jahr 1986 liegt danach in der Phase von 1978 bis zur Wiedervereinigung 1990 in einer gelben „tangle-painting“-Farbe. (Vgl. Schade 2004: 418). Zur Einbindung der Kombination von Text und Bild in Grass’ Schaffensprozess der 1990er Jahre vgl. Neuhaus (2003: 320–323) und Jürgs (2015: 350–352).

(vgl. Niedek / Frater 2004: 150 f.). Stellenweise sind die Pilze schon löcherig zersetzt, als wären sie selbst in radioaktivem Zerfall begriffen.

Verstärkt durch die eindringliche Bildwirkung wird hier also die Reaktorkatastrophe von Tschernobyl vor allem mit der persönlichen Erinnerung des Ich-Erzählers verbunden, dass unter dem radioaktiven Niederschlag, der die im Wald wachsenden Speisepilze kontaminierte, die Familientradition des Pilzesuchens gefährdet war. Mit seinem schon etwas betagten Pilzfreund entwirft Grass in knappen Zügen einen Sozialtypus, dessen vergleichsweise profanes Motiv zum Widerstand deutlich abweicht von politisch und ökologisch fundierten Konzepten der Widerstandsbewegung und wohl auch von manch einer entsprechenden ideologischen Grundierung. Aus der überraschenden Zulänglichkeit der Störung des Freizeitbedürfnisses des Pilzesammelns für die Beteiligung am Widerstand im Kontrast zur diskursüblichen aufwändigen weltanschaulichen Begründungsstrategie entsteht die Ironie der Erzählung. Nicht ein abstraktes politisch-ökologisches Argument, sondern die konkret erfahrbare Einschränkung – das „Gegenständliche" und „Sichtbare" (Grass 1999c: 41) – lassen den Senioren aus der Oberpfalz zur Eisensäge greifen.

Mit der Eisensäge, der im vierten Absatz die Wasserwerfer der Polizei gegenübergestellt werden, rückt über die konkreten Mittel der Auseinandersetzung wiederum ein politischer Teil der Anti-AKW-Aktivitäten ins Blickfeld, nämlich die kontrovers geführte Debatte, wo friedlicher Widerstand aufhört und Gewalt anfängt,[5] aber auch, welche Schutzmaßnahmen des Staates noch dem Grundsatz der Verhältnismäßigkeit entsprechen und welche nicht:

> Mag ja gestimmt haben. Denn einmal, als ich mich zwischen all die jungen Leut gemischt und wir gerufen haben: „Plutoniumküche, Plutoniumküche!", bin ich von dem Wasserwerfer, den die Herren aus Regensburg extra geschickt hatten, glatt umgeworfen worden. Und in dem Wasser war ein sogenannter Reizstoff drin, ganz elendiges Gift, auch wenn es nicht so schlimm war wie dieses Cäsium, das aus der Wolke von Tschernobyl auf unsere Pilze getropft ist und nun bleibt und bleibt. (Grass 1999a: 352)

Eine eindeutige Positionsnahme innerhalb der Debatte über die Mittel des Widerstands erfolgt in Grass' Text nicht. Als gesundheitsgefährdend und damit nicht verhältnismäßige Eskalation wäre wohl ein mit Wasserwerfern versprühter Reizstoff einzuschätzen. Für die Entwicklung der Erzählung sei hier aber besonders auf das Personalpronomen „wir" hingewiesen. Nach der Identifikation mit den Oberpfälzern und ihrer Mentalität am Textanfang und der Identifikation mit der pilzesuchenden Familie im vorangegangenen Absatz

5 Vgl. für damalige Debattenbeiträge Kleinert (1981).

ist dies das dritte inkludierende „Wir“, womit sich der Ich-Erzähler hier nun klar mit den Protestierenden identifiziert.

Sein Zorn hängt aber, wie der fünfte und längste Absatz der Erzählung zeigt, an der Pilzfrage:

> Deshalb hat man später im Bayerischen Wald und in den Wäldern um Wackersdorf alle Pilze, nicht nur die eßbaren, wie den schmackhaften Parasol und die Flaschenboviste, vermessen, denn das Wild frißt auch allerlei Täublinge, die wir nicht genießen, und hat sich so verseucht. Uns, die wir trotzdem in die Pilze gehen wollten, hat man auf Tabellen gezeigt, daß der Maronenröhrling, der im Oktober kommt und besonders schmackhaft ist, am allermeisten konzentriertes Cäsium in sich aufgenommen hat. Am wenigsten hat wohl der Hallimasch abbekommen, weil der nicht aus dem Waldboden heraus, sondern als Schmarotzerpilz auf Baumstümpfen wächst. Und auch den Tintenschöpfling, der jung wohlschmeckend ist, hat's verschont. Doch schwer belastet, sag ich, sind noch heuer die Ziegenlippe, die Rotfußröhrlinge, die Blutreizker, welche gern unter jungem Nadelholz stehn, sogar der Birkenpilz, weniger die Rotkappen, aber leider äußerst die Cantharellen, die man Eierschwamm und woanders Pfifferlinge heißt. Schlimm hat's den Herrenpilz erwischt, welcher auch Steinpilz genannt wird und der, wenn man ihn findet, ein wahrer Gottessegen ist. (Grass 1999a: 352f.)

Das Attribut des Gottessegens für den Steinpilz kontrastiert mit der Cäsium-Beglückung durch die von Menschen gemachte Katastrophe von Tschernobyl. In dieser geradezu katalogartigen Zusammenstellung handelt der Erzähler nicht weniger als dreizehn verschiedene Waldpilze unter dem Gesichtspunkt des Grades ihrer radioaktiven Kontamination ab, erwähnt über sie aber auch weitere pilzkundliche Details wie ihre bevorzugten Standorte und ihren Speisewert. Neben gängigen, auch Laien meist geläufigen Sorten wie der Marone, dem Pfifferling und dem Steinpilz kommen dabei etwa mit Tintenschöpfling, Ziegenlippe und Blutreizker auch speziellere Sorten zur Sprache. Sie signalisieren, dass hier ein echter Pilzkenner das Wort hat, dem man zugestehen mag, dass er ein Ereignis wie die Reaktorkatastrophe von Tschernobyl in der Erinnerung unter dem Aspekt der Einschränkungen beim Pilzesuchen abspeichert.[6]

Das zeigen die beiden Schlussabsätze noch einmal, die nach dem kurzen Hinweis, dass der Bau der Wiederaufbereitungsanlage in Wackersdorf aus Kostengründen eingestellt wurde, zeitlich in der Erzählgegenwart von 1999 angesiedelt sind. Dabei reflektiert der sechste Absatz auch Veränderungen im Erinnern:

6 ”Verstrahlte Pilze“ gehören auch außerhalb der Literatur zu den Narrativen der Tschernobyl-Erinnerungen. Vgl. den Erinnerungstext von Yesilada (2021).

> Nunja, aus Wackersdorf ist am End nix geworden, weil die Herren von der Atomindustrie ihr Teufelszeug in Frankreich billiger aufbereitet bekommen und man dort nicht solchen Ärger kriegt wie in der Oberpfalz. Jetzt herrscht wieder Ruhe hier. Und selbst von Tschernobyl und der Wolke, die über uns kam, redt heuer kein Mensch mehr. Aber meine Familie, die Enkelkinder alle, gehen nimmer in die Pilze, was verständlich ist, auch wenn damit unsere Familientradition ein End hat. (Grass 1999a: 353)

Redet „heuer“, also „in diesem Jahr“, „heute“, „kein Mensch mehr“, lässt Grass seinen Erzähler konstatieren; Tschernobyl wäre demnach um die Jahrtausendwende nicht mehr Thema der Medien und des Alltagsgesprächs. Aus der Perspektive der Gedächtnisforschung würde man gleichwohl nicht sagen, dass die Reaktorkatastrophe nicht mehr Teil des „kommunikativen Gedächtnisses“ wäre, denn dieses wird als „Generationengedächtnis“ aufgefasst, das drei bis vier Generationen umfassen kann (vgl. Assmann 1992: 50–56). Des Weiteren muss aus dem Jahr 2021 zurückblickend historisch differenzierend kommentiert werden, dass das Thema der friedlichen Nutzung von Kernenergie 1999 politisch noch keineswegs vom Tisch, sondern im Gegenteil – und durch die Tschernobyl-Debatten weiterhin zugespitzt – höchst virulent ist. Im Juni 2000 schloss die damalige rot-grüne Bundesregierung einen ersten Vertrag mit den deutschen Energieversorgungsunternehmen zum Atomausstieg, der 2002, also noch in der gleichen Legislaturperiode, durch eine Novelle des Atomgesetzes geltendes Recht wurde.[7] Insofern lassen sich Grass’ 1999 publizierte Erinnerungen eines fiktiven Oberpfälzers durchaus als Beitrag zu diesen politischen Debatten lesen.

Der Oberpfälzer selbst aber hat – so die Fiktion im abschließenden siebten Absatz – seine politischen Aktivitäten längst wieder eingestellt, während er allen gesundheitlichen Bedenken zum Trotz wieder Pilze sammelt und isst:

> Ich geh schon noch. Da, wo mich die Kinder in einem Seniorenheim abgestellt haben, gibt’s ringsum viel Wald. Dort sammel ich, was ich find: Semmelpilze und Braunkappen, den Herrenpilz schon im Sommer, und wenn’s Oktober wird, Maronenröhrlinge. Die brat ich in meiner winzigen Einbauküche für mich und einige andere Alte im Heim, die nicht mehr so gut zu Fuß sind. Alle haben wir die Siebzig weit hinter uns. Was soll uns da noch das Cäsium anhaben, wenn unsere Tage eh schon gezählt sind, fragen wir uns. (Grass 1999a: 353)

7 Durch spätere Regierungswechsel, zeitweise mit FDP-Beteiligung, wurden die Vereinbarungen zunächst noch einmal abgeschwächt, so dass es erst nach der nächsten Kernschmelze in Fukushima 2011 zu einer verbindlichen Regelung des Atomausstiegs kam, der 2022 abgeschlossen werden soll.

Dieser Absatz enthält das vierte integrierende „Wir“. Es bezeichnet jetzt die Gruppe der Pilzesser im Seniorenheim, die den Gefahren einer radioaktiven Vergiftung hartnäckig trotzt. Selbst wenn man in Rechnung stellt, dass die Cäsium-Konzentration im Waldboden durch Auswaschungen und Versickerungen Jahr für Jahr zurückgeht, während jedes Jahr frische Pilze wachsen, dürften bei der mittleren Halbwertszeit von 30 Jahren 1999 in den besonders betroffenen Gebieten durchaus noch Vergiftungsgefahren bestanden haben.

Nicht zuletzt weist die in der Erinnerungserzählung „1986“ vorgeführte Haltung des Oberpfälzers im Blick auf die Pilze denn doch Parallelen zu Günter Grass’ eigener Haltung auf. Das lässt sich aus der Tatsache erahnen, dass Pilze zu den Motiven gehören, die sich von Beginn an durch sein Werk ziehen. Darauf deutet aber vor allem eine kurze Selbstreflexion über das Pilzmotiv hin, die Grass in seinem letzten Buch *Vonne Endlichkait*, in seinem Todesjahr 2015 veröffentlicht, unterbringt. Der Abschnitt trägt den Titel „Was vereinzelt und in Hexenkreisen steht“:

> Im Pilz sah ich mehr, als er darstellen will. Nach Tschernobyl hielten wir inne, zögerten Herbste lang, sprachen bei Kaffee und Kuchen über verseuchte Waldböden und Halbwertszeiten. Dann aber ließ der Schrecken nach, verlockten sanftmütige Oktobertage. (Grass 2015: 38)

„[. . .] mehr, als er darstellen will“ – In seinem Gesamtwerk funktionalisiert Grass den Pilz in Text und Bild höchst vielfältig: Das Spektrum der ihm zukommenden Bedeutungen reicht vom wohlriechenden Aphrodisiakum über eine wohlschmeckende Mordwaffe bis hin zum magischen Orakel. In der Erzählung „1986“ tritt eine neue Funktion hinzu: Hier wird der verstrahlte und nicht mehr genießbare Pilz zu einem Katastrophenindikator im erinnerten Lebensalltag. Die Kernschmelze von Tschernobyl als Technikkatastrophe des Anthropozän (vgl. Crutzen/Stoermer 2000), die im engeren Umkreis durch Explosionen und die Freisetzung großer Mengen von Radioaktivität direkte und noch sehr viel mehr über lange Jahre dahinsiechende Todesopfer forderte, wird in der Entfernung von rund 1.500 km durch die Kontamination des Waldbodens erfahrbar und in der Lebensgeschichte Einzelner durch den Traditionsbruch des familiären Pilzesammelns als Ereignis in seinen Auswirkungen erzählerisch vergegenwärtigt. Der verstrahlte Pilz steht dafür, dass die Menschheit im Anthropozän ihre eigene Lebensgrundlage zerstört.[8] Für die Zeit nach dem Anthropozän rückt im noch vor Tschernobyl fertiggestellten Roman *Die Rättin* neben die diversen Waldpilze, um die sich nun die Ratten

8 Auch in Grass’ Erzählung *Unkenrufe*, in welcher die Pilze hauptsächlich ein deutsch-polnisches Liebesverhältnis stiften, bleibt Tschernobyl in Verbindung mit der Zubereitung von Pilzgerichten nicht unerwähnt (vgl. 1992: 12 u. 20).

kümmern, das Motiv des Atompilzes ins Blickfeld (vgl. Grass 1986: 442), der auch in *Mein Jahrhundert* als Illustration Verwendung findet, und zwar zur Erzählung „1955“, in der es um ein Atomkriegsszenario vor dem Horizont des Wettrüstens des Kalten Krieges geht (vgl. Grass 1999a: 222–225).

Aber im noch fortexistierenden Anthropozän hält die Erzählung „1986“ für das kulturelle Gedächtnisarchiv durch die Verbindung mit Wackersdorf zugleich fest, dass Tschernobyl bei den Protesten gegen die Wiederaufbereitungsanlage und für die Anti-Atomkraft-Bewegung insgesamt eine Katalysatorfunktion hatte. Als die Wolke kam, zog auch mancher betagtere Zeitgenosse vor den Bauzaun. Tschernobyl beglaubigte, dass die Befürchtungen und Vorbehalte der Atomenergie-Gegner nicht aus der Luft gegriffen waren. Mit den Hinweisen auf Becksteins verbale Ausrutscher, aber auch auf Eisensäge und Reizgas verweist Grass in politischer Hinsicht nicht zuletzt darauf, dass die Anti-AKW-Proteste und der Umgang staatlicher Gewalt mit ihnen eine Bewährungsprobe für die Demokratie waren und es bei ähnlichen Gelegenheiten bis heute sind.

Literatur

Arndt, Melanie: Tschernobylkinder. Die transnationale Geschichte einer nuklearen Katastrophe. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2020.

Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: Beck, 1992.

Bohn, Thomas M.; Feldhoff, Thomas; Gebhardt, Lisette; Graf, Arndt (Hg.): The Impact of Disaster: Social and Cultural Approaches to Fukushima and Chernobyl. Berlin: ebv, 2015.

Buczek, Robert: Kollektives Gedächtnis – subjektives Erinnern. Erinnerungen an das 20. Jahrhundert von Günter Grass in *Mein Jahrhundert*. In: Günter Grass als Botschafter der Multikulturalität. Keine Kultur kann auf Dauer von eigener Substanz leben. Hrsg. von Monika Kucner. Fernwald: Verlag Litblockín, 2010, S. 161–173.

Crutzen, Paul J. / Eugene F. Stoermer: The Anthropocene. In: Global Change Newsletter 41 (2000), S. 17–18.

Dürbeck, Gabriele u. Urte Stobbe (Hg.): Ecocriticism. Eine Einführung. Köln: Böhlau Verlag, 2015.

Gerstenberger, Katharina: *Störfälle*. Literary Accounts from Chernobyl to Fukushima. In: German Studies Review 37.1 (2014), S. 131–148.

Grass, Günter: Die Rättin [1986]. 5. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2007.

Grass, Günter: Totes Holz. Ein Nachruf. Göttingen: Steidl, 1990.

Grass, Günter: Unkenrufe. Eine Erzählung. Göttingen: Steidl, 1992.

Grass, Günter: Mein Jahrhundert. Göttingen: Steidl, 1999a [sog. „Prachtausgabe", Quart, mit Aquarellen].

Grass, Günter: Mein Jahrhundert. Göttingen: Steidl, 1999b [Oktav].

Grass, Günter: Werkstattbericht. Vorlesung im Rahmen der Tübinger Poetik-Dozentur (17. Juni 1999). In: Günter Grass. Wort und Bild. Tübinger Poetik Vorlesung & Materialien. Hg. von Jürgen Wertheimer. Tübingen: Konkursbuchverlag, 1999c, S. 29–42.

Grass, Günter: Was vereinzelt und in Hexenkreisen steht. In: Ders.: Vonne Endlichkait. Göttingen: Steidl, 2015, S. 38.

Jordan, Katrin: Ausgestrahlt. Die mediale Debatte um „Tschernobyl" in der Bundesrepublik und in Frankreich 1986/87. Göttingen: Wallstein-Verlag, 2018.

Jürgs, Michael: Bürger Grass. Eine deutsche Biografie. Aktualisierte u. erw. Neuausg. der überarb. Ausg. von 2007. München: Bertelsmann, 2015.

Kleinert, Ulfrid (Hg.): Gewaltfrei widerstehen. Brokdorf-Protokolle gegen Schlagstöcke und Steine. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1981.

Lee, Youngju: Erinnerungspraktiken in der neuen Erinnerungsliteratur. „Erfundene Erinnerung" in den Werken *Im Krebsgang* von Günter Grass und *Austerlitz* von W. G. Sebald. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2019.

Morris-Keitel, Peter: Anleitung zum Engagement. Über das ökologische Bewußtsein in Grass' Werk. In: Günter Grass. Ästhetik des Engagements. Hg. von Hans Adler u. Jost Hermand. New York: Peter Lang, 1996, S. 145–168.

Neuhaus, Volker: Günter Grass: Mein Jahrhundert. In: Romane des 20. Jahrhunderts. Interpretationen. Bd. 3. Stuttgart: Reclam, 2003, S. 320–332.

Niedek, Inge / Harald Frater: Naturkatastrophen. Wirbelstürme, Beben, Vulkanausbrüche – Entfesselte Gewalten und ihre Folgen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2004.

Paaß, Michael: Kulturelles Gedächtnis als epische Reflexion. Zum Werk von Günter Grass. Bielefeld: Aisthesis, 2009.

Pausewang, Gudrun: Die Wolke. Jetzt werden wir nicht mehr sagen können, wir hätten von nichts gewusst [1987]. Ravensburg: Ravensburger Buchverlag, 1997 [u. ö.].

Platen, Edgar: „Ich, ausgetauscht gegen mich, bin Jahr für Jahr dabei gewesen". Versuch über die Funktion des Autobiographischen und seiner Überschreitung in Günter Grass' *Mein Jahrhundert*. In: Grenzen der Identität und der Fiktionalität. Hg. von Ulrich Breuer und Betrice Sandberg. München: iudicium, 2006, S. 291–305.

Schade, Richard Erich: Günter Grass's *Mein Jahrhundert*. Histories, Paintings, and Performance. In: Monatshefte 96.3 (2004), S. 409–421.

Schlichting, Julia Kanchana: Zeichnendes Schreiben als Bewältigung von Scham in Günter Grass' *Zunge zeigen* und *Totes Holz*. In: Transkulturelle Räume in den Werken Günter Grass'. Hg. von Saartje Gobyn und Benjamin Biebuyck. O. O.: Gingko Academia Press, 2012, S. 95–138.

Shafi, Monika: „Gezz will ich ma erzähln". Narrative and History in Günter Grass's *Mein Jahrhundert*. In: Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch 1 (2002), S. 39–62.

Surowska, Barbara L.: „Mein Jahrhundert“ von Günter Grass und seine Intellektuellen. In: Barbara L. Surowska: Von überspannten Ideen zum politischen Appell. 25 Essays zur deutschen Literatur. Warszawa: Zakład Graficzny Uniwersytetu Warszawskiego, 2006, S. 327–335.

Yesilada, Karin: Tschernobyl 1986, Corona 2020 [2021]. In: Homepage der Grünen in Stadt und Kreis Paderborn. https://www.xn--padergrn-d6a.de/2020/04/tschernobyl-1986-corona-2020-von-karin-yesilada/ (Letzter Zugriff am 09.08.21).

Verlust, Trauer, Epitaph – Artensterben in der anthropozänen Lyrik und ihre Funktion als Gegendiskurs und kulturelles Archiv

Gabriele Dürbeck (Vechta)

Abstract: Vor dem Hintergrund der Narrative des Anthropozän (Katastrophen-, Gerichts- und biotechnologisches Narrativ) sowie einer Charakterisierung der anthropozänen Literatur analysiert der Beitrag drei Beispiele naturwissenschaftlich fundierter Gegenwartslyrik. An Silke Scheuermanns Zyklus *Zweite Schöpfung* (2018) wird die Spannung zwischen technologischer Wiederbelebung ausgestorbener Arten und einer poetischen Nachschöpfung zwischen Hybris und Trauer eingedenk ihrer Unwiederbringlichkeit aufgezeigt. In Mikael Vogels Bestiarium *Dodos auf der Flucht* (2018) geht es ebenfalls um die Möglichkeit der Dichtung, ausgestorbene Arten, die unsere Kulturgeschichte wie „Gespenster" begleiten, zu dokumentieren und zu rekonstruieren, um die Erinnerung an sie wachzuhalten; dies wird dem Menschen als „homo destructivus" entgegengesetzt. Auch Sabine Schos Gedicht *pottwal* (2018) benennt in lakonisch-nüchternem Ton die verheerende Naturzerstörung, indem sie der mehr als menschlichen Natur eine Stimme verleiht.

Keywords: Anthropozäne Literatur, Narrative des Anthropozän, Artensterben, Archiv, „homo destructivus"

1. Einleitung

Umweltzerstörung, Verlust der biologischen Vielfalt und Artensterben sind seit Rachel Carsons *Silent Spring* (1962) wesentliche Elemente des modernen ökologischen Diskurses und charakterisieren auch den aktuellen Anthropozän-Diskurs (vgl. Kolbert 2015). Viele sind sich einig, dass wir aufgrund von (a) „beschleunigten Klimaänderungen", (b) „Änderungen der Atmosphärenzusammensetzung" und (c) „ökologischen Belastungen mit abnormaler Intensität" bereits mitten im sechsten Massensterben leben (Pievani 2014: 91). Vor diesem Hintergrund ist in den letzten Jahren eine deutliche Zunahme fiktionaler Auseinandersetzungen mit vom Aussterben bedrohter Tier- und Pflanzenarten zu beobachten, von der Megafauna über Honigbienen bis zu Korallen, deren Lebensräume durch massive menschliche Eingriffe verloren gehen und nur durch aktive globale Schutzmaßnahmen erhalten werden können. Je schneller das Artensterben fortschreitet, desto mehr Repräsentationen gefährdeter und ausgestorbener Arten scheinen zu florieren, um wenigstens den Verlust zu verzeichnen und diese dadurch im kulturellen Gedächtnis zu behalten. Zeitgenössische Kunst und Literatur übernehmen dabei die Funktionen von

Archiv, Dokumentation und mahnender Erinnerung an unwiederbringlich Verlorenes. Die Imagination ausgestorbener oder vom Aussterben bedrohter Arten konzentriert sich dabei oft auf einzelne sog. *flagship species* wie Wollmammut, Dodo, Bengalischer Tiger oder Gorilla, die metonymisch für den Verlust der biologischen Vielfalt und für die Kulturkrise durch die Industrialisierung insgesamt stehen (Heise 2010: 92 f.; Heise 2016: 23f.). Oft sind solche Repräsentationen nostalgisch, elegisch oder tragisch konnotiert (vgl. Bühler 2016: 154).

Da das Thema vom Aussterben bedrohter Tierarten verstärkt in der zeitgenössischen Lyrik präsent ist (vgl. Mayerle 2019), stellt dieser Beitrag ausgewählte Gedichte von drei Gegenwartsautor*innen ins Zentrum: Silke Scheuermanns Zyklus *Zweite Schöpfung* (2014), Mikael Vogels Anthologie *Dodos auf der Flucht* (2018) und Sabine Schos Gedicht „gestrandeter pottwal" (2018). Es soll untersucht werden, inwiefern anthropozäne Elemente in den Gedichten artikuliert werden und welche Funktionen diese erfüllen. Zuvor seien die wichtigsten Anthropozän-Narrative und daran anschließend der Aspekt einer anthropozänen Literatur skizziert.

2. Anthropozän-Narrative und anthropozäne Literatur

Die Anthropozän-Hypothese bestimmt den Menschen als geobiophysikalische Kraft von planetarischem Ausmaß vergleichbar mit den Auswirkungen eines Asteroiden-Einschlags wie vor ca. 65 Millionen Jahren, der zum Aussterben der Dinosaurier führte. Das Konzept des Anthropozän, das den Erdsystemwissenschaften (vgl. Crutzen/Stoermer 2000) entstammt, hat sich in den letzten 20 Jahren rasant in den Wissenschaften und der Öffentlichkeit ausgebreitet. Auffallend ist, dass sich in wissenschaftlichen Abhandlungen und vielen Medien wiederkehrende Narrative, Bilder und Metaphern finden, die das Anthropozän in seiner Komplexität erfassen und anschaulich machen sollen. Es ist vorgeschlagen worden, fünf Narrative des Anthropozän zu unterscheiden, die einen Hauptprotagonisten (die Menschheit), einen Plot mit Ursache-Wirkungs-Verhältnissen sowie eine räumliche und zeitliche Struktur aufweisen und der Sinnstiftung dienen: 1. das Katastrophen-Narrativ, wonach die Rede über das Anthropozän einer „apokalyptischen Logik" (Sloterdijk 2015: 36) folge und die westliche Zivilisation auf einen „Kollaps" (Oreskes/Conway 2014) zusteuere; 2. das Gerichtsnarrativ, das nach den Schuldigen fragt, die historisch in den Industrieländern des globalen Nordens oder im modernen Kapitalsystem ausgemacht werden, weshalb pointiert u. a. vom „Technozän", „Eurozän" (Sloterdijk 2015: 27) oder dem „Kapitalozän" (Malm/Hornborg 2014: 67) gesprochen wird; 3. das Narrativ der Großen

Transformation, in dem eine Mischung aus der „Verminderung“ der Ursachen der Umweltzerstörung und „Maßnahmen der vernünftigen Anpassung“ (Mastrandrea 2011: 17) durch bessere Technologien und höhere Umwelteffizienz, notfalls auch durch verminderten Konsum vertreten wird; 4. das (bio-) technologische Narrativ, das starke technokratische Eingriffe wie etwa Geoengineering sowie „ökomodernistische“ Ideen von Transhumanismus und gezieltem *Genome Editing* im Saatgut und der Lebensmittelindustrie propagiert; und schließlich 5. das reflexiv ausgerichtete Interdependenz-Narrativ, wonach das Anthropozän als Chance gesehen wird, „den Menschen posthumanistisch neu zu denken“ und ihn als einen „Teil von Netzwerken verteilter Handlungsträger“ zu konzipieren, „die auch Tiere, Pflanzen, Substanzen und Gegenstände einschließen“ (Heise 2015: 40); es dient der kritischen Reflexion der Vormachtposition des Menschen sowie etablierter epistemologischer Kategorien wie der Subjekt-Objekt-Spaltung und der Natur-Kultur-Dichotomie.[1]

Für den Zusammenhang des vorliegenden Bandes interessant ist, dass sich bereits einige neue „ökologische Genres“ (Zemanek 2018) herausgebildet haben, die einer anthropozän-katastrophischen Perspektive Rechnung tragen, so etwa der Klimawandelroman bzw. die sogenannte Cli-Fi (z. B. Goodbody/ Johns-Putra 2018), Ökothriller (z. B. Dürbeck 2015), „Anthropocene Fiction“ (Trexler 2015) oder „Anthropocene Lyric“ (Bristow 2015; Farrier 2019). Sogar die Erstellung von Inventaren und digitalen Biodiversitätsdatenbanken in Roten Listen wie der IUCN List of Threatened Species lassen sich als „die ökologischen Epen unserer Gegenwart“ (Heise 2010: 89) betrachten.

Es ist bereits ein Versuch unternommen worden, die sich herausbildende anthropozäne Literatur zu bestimmen (Probst u. a. 2022), der folgende Kriterien als relevant herausstellt: (1) die Anbindung an den geologischen Begriff des Anthropozän, d. h., es muss ein textlicher Bezug auf die geophysikalische bzw. terraformende Kraft menschlicher Kollektive und deren Einschreibung auf einer räumlich und/oder zeitlich planetaren Skala geben; (2) ein erdhistorischer Bezug, d. h., dass die Abhängigkeit von historischen Formationen rekonstruierbar ist; (3) die Verstrickung von Naturen und Kulturen sowie skalare Komplexität; (4) wiederkehrende Themenkomplexe und Gegenstände wie etwa Atomkatastrophe, Auswirkungen des Klimawandels, Biodiversitätsverlust, Geoengineering, (petro)fossile Infrastrukturen, Müll, Plastik sowie ökologische Kolonialisierung und artenübergreifende Umweltgerechtigkeit.

Vor diesem Hintergrund sollen nun die ausgewählten Gedichte über Artensterben nach ihren Funktionen der Darstellung untersucht werden.

1 Zu einer ausführlichen Version dieser Narrative vgl. Dürbeck (2018).

3. *Zum Artensterben in der deutschsprachigen anthropozänen Lyrik*

3.1. Verlust und Wiederbeleben ausgestorbener Arten in Silke Scheuermanns Zweite Schöpfung

Während das Eingangsgedicht *Die Ausgestorbenen* zu Scheuermanns *skizze vom gras* (2014) Themen, Ton und Tenor der Anthologie vorgibt, ist der sich anschließende Zyklus „Zweite Schöpfung" mit neun Gedichten durch zwei thematische Richtungen bestimmt: zum einen spekulativ-skeptische Gedichte über das Bestreben der Wiederbelebung von ikonischen ausgestorbenen Tierarten wie der Wandertaube oder dem Dodo, zum anderen elegische Mahnmale über verlorene oder vom Aussterben bedrohte Arten wie Bison, Säbelzahntiger oder Höhlenlöwe, die nur noch fiktiv ins Gedächtnis zurückgeholt werden können. Jede dieser Arten betrachtet das lyrische Ich als individuelle Persönlichkeit, als eigenständiges Subjekt, das als Du angesprochen wird.

Das Gedicht *Die Ausgestorbenen* (SK 7)[2] greift das Thema Biodiversitätsverlust und Pflanzensterben auf und nennt als Grund für diese Entwicklung den Lebensraumverlust durch menschliche Gier nach „hohem Gewinn" (V. 9). Die ersten beiden als Parallelismus angeordneten Sätze verdeutlichen, dass sich die Überschrift auf die Pflanzen in den „Schlagzeilen" (V. 1) bezieht, die „in den Konjunktiv gezogen sind, / weil wir sie umtopften in imaginäre Parks" (V. 3f.). Die nur noch „konjunktive" Existenz von Pflanzen auf Papier, in roten Listen und Datenbanken wird als fundamentaler Verlust, auch ihres „wunderbaren" Dufts charakterisiert (V. 7). Dass Pflanzen „Neubaugebieten", „Umgehungsstraßen und Kraftwerken" gewichen sind (V. 5f.), erscheint als „Gestrüpp von Schuld" (V. 10). Dennoch verteidigt das lyrische Ich „Bilder der ausgestorbenen Pflanzen" (V. 17), deren Farben „noch einmal auf[leuchten]" und „sich zum Frühling [addieren], / wie es ihn kaum je gegeben hat" (V. 19–21). Dabei gilt die Dichtung als Suche „nach Bilder[n], die sich im Traum bewegen" (V. 13) und „für einen Augenblick" (V. 18) die größtmögliche Intensität einer Pflanze zum Leuchten bringt.

Nach diesem programmatischen Auftakt der Verteidigung der poetischen Imagination angesichts verheerender Naturzerstörung setzt sich das lyrische Ich in den nachfolgenden drei Gedichten mit der aktuellen Debatte zur biotechnologischen Wiederbelebung ausgestorbener Arten auseinander. Obgleich es auch die Faszination an einer solchen Möglichkeit artikuliert, bringt das lyrische Ich deutlich seine Skepsis gegenüber einem solchem prometheischen Unterfangen zum Ausdruck. So heißt es im Gedicht *Zweite*

2 Scheuermanns Anthologie *skizze vom gras* wird im Folgenden als „SK" mit Seitenzahl und im dazugehörigen Abschnitt mit Verszahl zitiert. Zu einer ausführlicheren Auseinandersetzung mit dem Zyklus vgl. Dürbeck (2020).

Schöpfung (SK 11): „[. . .] / Nenn es Krieg, nenn es Wahnsinn: Dies ist / die Freiheit der Liebe: neue Wesen zu schaffen, / sie uns zur Seite zu stellen. Dies ist die Freiheit / unserer Art, neue, andre Arten zu machen. / Gott hat uns mit einem Bausatz beschenkt." (V. 12–16) Im nachfolgenden Gedicht *Wandertaube* (SK 12), das sich explizit auf das berühmte letzte Exemplar der Wandertaube Martha, gestorben 1914 im Zoo von Cincinnati, und das „jahrelange Puzzlespiel" (V. 6) mit ihrem Erbgut bezieht, wird eine solche „zweite Schöpfung" als „beschämend" (V. 2) disqualifiziert.[3] Zudem zieht das Gedicht den auch bis heute in der Forschung keineswegs erwiesenen Nutzen in Zweifel und betont die „Trauer" über den Verlust des Habitats (V. 24) und die „Illusion" (V. 27), ein solches wiederherstellen zu können, ist doch „[h]undert Jahre später [. . .] die Welt eine andere" (V. 17). Das nachfolgende Gedicht *Dodo* (SK 13) arbeitet mit den Mitteln von Ironie und Spott, um das Begehren hinter solchen Experimenten bloßzustellen:

Dodo

Es ist wahr, man kann zu verträumt sein
zum Überleben. Neben dir spazieren immer
mehrere Himmel einher. Ausschließlich
freundliche andere Arten. Nun ja – bis wir kamen.
5 Gott hat uns Wut geschenkt, dieses starke Gefühl
ohne Richtung und Nutzen, und Appetit. Du, Dodo,
bist dann rasch verschwunden, in diese andere Welt,
in der Alice ewig versucht, von dir Wunderland-Spiele
zu lernen. Aber uns reicht das nicht, wir wollen
10 dich wieder. Niedlich, naiv, mit deinen treudoofen Nestern
am Boden. Als harmlosen Kameraden für unsere Kinder
denken wir dich. Glaub mir: Wir sind fast so weit.
Dodo, du wirst wiedergeboren wie am Tag
das Sonnenlicht. Ich verspreche es dir:
15 Du wirst unter den ersten sein, die wir machen.

3 Die Wiederbelebung der Wandertaube auf Basis des Klonens mit dem Taxon der verwandten Halsbandtaube ist für die US-amerikanischen Organisation Revive & Restore (https://reviverestore.org/passenger-pigeon-de-extinction/) eines von sechs großen biotechnologischen Wiederbelebungsprojekten. Das Projekt wird als eine Art Sühne für frühere Umweltsünden angepriesen, da der einst in dichten Schwärmen vorkommenden Wandertaube in der amerikanischen Imagination eine ikonische Bedeutung zukommt (vgl. Heise 2016: 44 f.). Solche Projekte werden auch als Versuch, die „verlorene biologische Vielfalt wiederherzustellen" (Preston 2019: 137) diskutiert. Vgl. zu den komplexen und kontroversen Fragen von Wert und Erhaltung von Spezies die Studie von Sandler (2012).

Hier wird der Dodo in vier Dimensionen dargestellt: als kulturelle Ikone, implizit als Opfer des Kolonialismus, als Spielzeug und als Objekt biotechnologischer Wiederbelebung. Das Gedicht nimmt Bezug auf die lange Geschichte der Stereotypisierung des flugunfähigen Vogels als „Didus ineptus“, als ungeschickt, dümmlich und naiv (Barrow 2009, 52). Indem es auf die Fantasy-Abenteuer der berühmten Jugendbuchheldin *Alice im Wunderland* anspielt, wird die ikonische Bedeutung des Vogels in der westlichen kulturellen Vorstellungswelt (vgl. Quammen 1996) aufgerufen. Zugleich wird das Begehren nach dessen Wiederbelebung als nostalgisch und instrumentell entlarvt, sei der Dodo doch bloß ein guter Spielgefährte für Kinder. Durch die Betonung der emotionalen Seite des „verträumt[en]“ Tiers (v. 1) erscheint das Begehren nach biotechnologischer Auferweckung als fragwürdige Überbietung des fiktiven Nachlebens des Vogels.

In den weiteren Gedichten des Zyklus geht es dem lyrischen Ich darum, die ausgestorbenen Tiere wie den Uraniafalter, Säbelzahntiger oder Höhlenlöwen durch die poetische Imagination im kulturellen Gedächtnis zu halten. Auch wenn die Rede von der zweiten Schöpfung Wissenschaft und Dichtung in ein Näheverhältnis rückt, dient die Poesie dazu, die moralische Bedenklichkeit des Klonens, ihre Gefahren und Fallstricke zur Sprache zu bringen.

3.2 „Homo destructivus“ in Mikael Vogels Dodos auf der Flucht

Noch kritischer fällt Mikael Vogels Bestiarium *Dodos auf der Flucht* aus, das über 100 ausgestorbene oder vom Aussterben bedrohte Tierarten in mal elegischer, mal lakonischer, mal ironischer, mal zynischer Weise porträtiert (vgl. Zemanek 2020: 191). Nach eigener Aussage besteht sein obsessives Projekt darin, für jede „beiseite geschaffte Tierart“ ein Gedicht zu schreiben, „Einen Platzhalter. Ein Monument. Ein Epitaph, um sie nicht ganz vergessen [. . .] sein zu lassen.“ (DF 203)[4] Ausgangspunkt für diese seriellen Tierporträts, bei denen die Darstellung des Fluchtverhaltens der je einzelnen Art als „roter Faden“ dient (Zemanek 2020: 189), ist die Vorstellung des „homo destructivus“ (DF 241). In diesem Kontext geht Vogel auch explizit auf das Anthropozän ein und beklagt, dass sich der Mensch „in seiner Zerstörerrolle [inszeniert], indem er der geochronologischen Epoche seiner Auslöschungsdiktatur in seinem Größenwahn, in einem Narzissmus der gesamten Spezies ausgerechnet *seinen eigenen Namen* aufzwingt.“ (DF 234) Damit ordnet er seine Poesie selbst dem Katastrophen-Narrativ zu. Gleichwohl lässt sie sich neben der mahnenden Funktion auch als ein „Akt politischen Widerstands“ verstehen (Zemanek 2020: 191). Der Text ist durch 14 optisch abgesetzte, lückenhaft nummerierte Zeitkapseln strukturiert, die 65 Millionen Jahre in die Tiefenzeit zurückreichen und eine Geschichte der Evolution des Menschen

4 Vogels Anthologie *Dodos auf der Flucht* (2018) wird im Folgenden zitiert als „DF“.

bis zu seiner eigenen Auslöschung als Countdown darstellen. Die Gründe für den „Aussterbetsunami“ (DF 241) liegen auf der Hand, wenn es heißt „I won. I won. Zero Chaos, Trump“ (ebd.), also die neoprometheische Hybris (Schmieder 2014: 47) bzw. der Egoismus populistischer Machthaber.

Bei Vogels Tierporträts ist der Anspruch erkennbar, die erfassten Tiere in ihrer Eigenart, ihrem Habitat und ihrer jeweiligen Bedrohungssituation vorzustellen. Manchmal ist es aber auch bloß eine kurze Bestandsaufnahme der Überreste, wenn nur spärliche Belege vorhanden sind. Neben dem titelgebenden Dodo finden sich weitere ikonische Tiere wie der Beutelwolf (DF 15), die Wandertaube, die wie bei Scheuermann als kollektives Du angesprochen wird (DF 16–18), oder das Wollhaarmammut (DF 106 f.). Vogels Bestiarium lässt sich als „phantastisches Gegenmodell“ (Zemanek 2020, 179) zu den nüchternen wissenschaftlichen Aussterbelisten verstehen, wobei die „Trauerarbeit den möglichen Appell, zu handeln“ überwiegt (Simonis 2017: 92). Das Bestiarium zeichnet sich durch die minutiöse Rekonstruktion der vielfältigen Bedingungen der Vernichtung aus, ob direkt durch entsprechende Bejagung, Waffen, Gift, „Kahlschlag [des] Lebensraums“ (DF 29), Kolonisierung oder indirekt durch die Folgen der durch den Menschen vermittelten Invasion anderer Arten wie etwa der europäischen Honigbiene, die, eingeführt durch Siedler in Nordamerika, die Nistplätze des Carolinasittichs eroberte und dadurch die Ausrottung der indigenen Vogelart auslöste (DF 25). Diese anthropozäne Konstellation des Menschen als Zerstörer durchzieht einen Großteil der Gedichte. So zieht der Overkill Blues, einem Abgesang auf den „[m]enschlichen Jäger“ eine Linie von der „Massenauslöschung“ der Megafauna am Ende der Eiszeit bis zur heutigen „Massentierhaltung“ (DF 109).

Das „Dodo-Dossier“ (DF 67–82) spricht plakativ „von der körperlichen Anstrengung im Kriege“ (DF 67), und stellt zum einen die Bejagung des eigentlich als „*ungenießbar*[. . .]“ (DF 73) geltenden Vogels durch die holländische Kolonialmacht auf Mauritius aus; zum anderen karikiert das „Dodo-Dada-Gedicht“ die Spottlust des Publikums, der das letzte Exemplar des Vogels in London 1638 preisgegeben wurde (vgl. DF 76).

Bemerkenswert an dem Bestiarium ist die Gespenster-Metapher, die Vogel in seinem Essay am Ende der Sammlung verwendet: Er fragt sich:

> Wie wird man Gespenstern gerecht? Wie führt man eine Bestandsaufnahme des Verlorenen durch? Wie evozieren, was kein lebendes Auge mehr gesehen hat? Wie ihm nachsprechen, mit Gespür für seine eigene Stimme, seine Bewegungen – aus dem von ihm ganz spurenlos gebliebenen erinnerungslosen Raum heraus? [. . .] Wie sie nicht mit Gestus, mit menschengemachter Ästhetik überklingen? (DF 201).

In dieser metapoetischen Reflexion wird ein ähnlicher Anspruch deutlich wie bei Scheuermann: Vogel will den ausgestorbenen Arten gerecht werden, an

sie erinnern und ihnen eine Stimme geben, ohne sie jedoch zu vereinnahmen. In der Rede von Gespenstern wird zugleich das Irreale und Imaginäre des Unterfangens reflektiert, da die ausgestorbenen Tiere nur noch in textlichen und bildlichen Dokumenten oder vereinzelten Specimen verfügbar sind. Immer wieder weist Vogel auf die Lücken, Leerstellen und Schwierigkeiten der Rekonstruktionsarbeit hin, die letztlich nur durch dichterische Einbildungskraft und Empathie überbrückt werden können.

3.3. Sabine Scho und die Auswirkungen des Kapitalozän auf die Pottwal-Population

Auch für Sabine Scho ist das prekäre Tier-Mensch-Verhältnis ein Leitthema ihrer Lyrik und Prosa seit 2013 (Dommes 2019: 73). Ihre verdichteten Texte lassen sich im Sinne von Thomas Kling als „hochkomplexe (‚vielzüngige', polylinguale) Sprachsysteme" (zit. n. ebd.: 75) verstehen. Dabei schlägt sich ihre intensive Auseinandersetzung mit naturwissenschaftlichen Ordnungssystemen, Sammlungen und Zoos in ästhetischen Verfahren der Montage, der Übersetzung und kritischen Reflexion nieder. Ausgestorbene oder vom Aussterben bedrohte Tiere sind in ihren Texten allgegenwärtig, wie es am Beispiel „gestrandeter pottwal" (Scho 2018) gezeigt werden soll.

gestrandeter pottwal

1 *„something like the tack-tack-tack*
of a few dozen typewriters"
wenn die finger fehlen
nervös auf die tischplatte
5 zu trommeln und der tisch
fehlt dazu
wenn das medium nicht
die message, aber
das medium spendiert
10 das den schall schneller
transportiert
sonic youth is the loudest
animal on earth
wenn das walkalb an land
15 allein deshalb verloren
ist weil es niemand mehr hört
selbst das click verstärkende
meer, fortgezogen, seinen
größten spross nicht vermisst
20 wenn zahnwale mit dem kiefer
knirschen, im schlaf, im sand

im traum, ozeanlos geweckt
vom eigenen gewicht
wenn sich das erhabene
25 am gestade bläht
gedärme den blubber
wie stollen stützen
wenn das gerippe noch
steht, ein serviettenring
30 dem keiner ein
leichentuch näht

Das eindringliche sechsmalige „wenn", das zwischen Konditional- und Temporalsatz schwankt, zeigt die Zerstörensbedingungen und Zerfallsmomente der Pott- und Zahnwalpopulation auf: keine Kommunikation, gestrandeter Walnachwuchs, geblähte Gedärme, nacktes Gerippe. Es wird Bezug genommen auf zoologisches Wissen über den Walgesang, mittels dem Walrudel durch akustische Klicklaute niederer Frequenz über viele Kilometer gewöhnlich miteinander kommunizieren. Weltweit zunehmender Schiffsverkehr mit seit 40 Jahren verzehnfachtem Unterwasserlärmpegel (vgl. Karlowski 2009), Erkundungsexplosionen für Erdöl und „militärische Schallexperimente" (Maak 2010) setzen Wale und Delphine unter Dauerstress, sie drohen, taub zu werden und ihre Orientierung zu verlieren. Wissenschaftler, die Stiftung Meeresschutz und NGOs weisen seit vielen Jahren auf den Zusammenhang zunehmender Strandungen von Meeressäugern mit dem Unterwasserlärm hin. Schos Gedicht veranschaulicht die echohaften Klicklaute mit dem „tack-tack-tack" (V. 1) einer Schreibmaschine und kontrastiert diese mit dem Lärm einer Noise-Rock-Band: *Sonic Youth* (V. 12) steht für den menschengemachten Unterwasserlärm. Diese akustische Allegorie sucht nach einer Sprache auf der Ebene der Meeressäuger. Die Zeile „niemand mehr hört" (V. 16) lenkt die Aufmerksamkeit auf die unterbrochene Kommunikation zum gestrandeten Walkalb. Marshall McLuhans berühmter Satz von 1964 („the medium [is] the message"), der hier anzitiert wird, grenzt nicht nur den Zeitraum des Auslöschungsvorgangs ein, sondern verweist auch auf die Relevanz der Werkzeuge zur Übermittlung des Schalles, der gestört wird durch hämmernde Dieselmotoren und dröhnenden Sprengungen. Die Rede von „the loudest animal on earth" (V. 12 f.) ist auf *Anthropos* als physischen Verursacher beziehbar, der mit seinen Werkzeugen den Lebensraum der Meeressäuger vereinnahmt hat; zugleich klingt das Gerichtsnarrativ an, da es um die ökonomische Ausbeutung der Ozeane im Sinn des Kapitalozäns geht. Das groteske Bild am Ende – das „gerippe" als „serviettenring, / dem keiner ein leichentuch näht" (V. 28–31) – verweist darüber hinaus auf den Konnex von Walfang und elitärem Genuss, dem Trauer und Mitleid fehle. Gegenüber dem appellativen Ton einer politischen Ökolyrik der 1980er Jahre (vgl. Goodbody 2017) dominiert hier der lakonische-nüchterne Ton, der ökonomische und gesellschaftliche

Fehlentwicklungen benennt und im Sinne der Kulturökologie Hubert Zapfs eine ‚gegendiskursive Funktion' (Zapf 2008: 34) entfaltet.

4. Fazit

Bejagung, Ausbeutung, koloniale und technische Unterwerfung sowie Ausrottung charakterisieren in den Gedichten ein hierarchisches Tier-Mensch-Verhältnis im Anthropozän, was auch durch die Wiederbelebung ausgestorbener Arten nicht geheilt werden könnte. Als anthropozäne Gedichte gehen sie von einer geophysikalischen Kraft menschlicher Kollektive planetaren Ausmaßes aus, stellen auf verschiedene Weise erdhistorische Bezüge her, gehen auf die vielfältigen Verstrickungen von Tier und Mensch ein und gestalten mit der Frage von Biodiversitätsverlust und Massensterben zentrale Themen des Anthropozän-Diskurses. Dabei bekunden die ausgewählten Gedichte erstens genaue zoologische Kenntnisse und ökologisches Wissen über die vom Menschen regulierten Lebensbedingungen der Tiere in einem oft sachlich-nüchternen Ton. Zweitens nutzen sie eine verdichtete, polylinguale Sprache zur Wiedergabe der komplexen Sachverhalte. Drittens lassen sie sich als „historische Zeugen eines Entwicklungs- und Aussterbeprozesses" (Mayerle 2019) verstehen und errichten „poetische Mahnmale" (ebd.) für die je individuell angesprochenen bedrohten bzw. ausgestorbenen Tierarten. Damit halten sie die Erinnerung an diese wach, übernehmen eine dokumentarische Funktion und dienen als kulturelles Archiv der verschiedenen Arten im Verhältnis zum allseits überlegenen Menschen. Und viertens artikulieren die Gedichte auf je verschiedene Weise ökonomische, technische und gesellschaftliche Fehlentwicklungen und erfüllen eine „gegendiskursive Funktion", bei der die Darstellung und Dokumentation einer aussterbenden Art auch ein „Akt des politischen Widerstands" ist.

Literatur

Barrow jr., Mark V.: Nature's Ghosts. Confronting Extinction from the Age of Jefferson to the Age of Ecology. Chicago/London: University of Chicago Press, 2009.

Bristow, Tom: The Anthropocene Lyric. An Affective Geography of Poetry, Person, Place. Basingstoke: Palgrave Macmillian, 2015.

Bühler, Benjamin: Ecocriticism. Grundlagen – Theorien – Interpretationen. Eine Einführung. Stuttgart: Metzler, 2016.

Crutzen, Paul / Stoermer, Eugene F.: The „Anthropocene". In: Global Change Newsletter 41 (2000), S. 17–18.

Dommes, Grit: Sabine Schos Schautiere. In: Germanica 64.2 (2019), S. 73–90.
Dürbeck, Gabriele: Ökothriller. In: Dies. / Stobbe, Urte (Hg.): Ecocriticism. Eine Einführung. Köln: Böhlau, 2015, S. 245–257.
Dürbeck, Gabriele: Narrative des Anthropozän – Systematisierung eines interdisziplinären Diskurses. In: Kulturwissenschaftliche Zeitschrift 2.1 (2018), S. 1–20
Dürbeck. Gabriele: The Anthropocene in Silke Scheuermann's Poems „The Extinct" and „Second Creation". In: Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch/ A German Studies Yearbook (2020), S. 99–121.
Farrier, David: Anthropocene Poetics. Deep Time, Sacrifice Zones, and Extinction. London und Minneapolis: University of Minnesota Press, 2019.
Goodbody, Axel: German Ecopoetry. From „Naturlyrik" (Nature Poetry) and „Ökolyrik" (Environmental Poetry) to Poetry in the Anthropocene. In: Dürbeck, Gabriele et al. (Hg.): Ecological Thought in German Literature and Culture. Lanham: Lexington, 2017, S. 263–279.
Goodbody, Axel und Johns-Putra, Adeline (Hg.): Cli-Fi. A Companion Genre Fiction and Film Companions. Oxford: Peter Lang, 2018.
Heise, Ursula K.: Nach der Natur. Das Artensterben und die moderne Kultur. Frankfurt/Main: edition unseld, 2010.
Heise, Ursula K.: Posthumanismus. Den Menschen neu denken. In: Möllers, Nina u. a. (Hg.): Willkommen im Anthropozän. Unsere Verantwortung für die Zukunft der Erde. München: Deutsches Museum Verlag, 2015, S. 38–42.
Heise, Ursula K.: Imagening Extinction. The Cultural Meanings of Endangered Species. Chicago: University of Chicago Press, 2016.
Karlowski, Ulrich: Schiffslärm macht Pottwale taub, 24.03.2009. https://www.stiftung-meeresschutz.org/themen/tourismus-schifffahrt/schiffslaerm-macht-pottwale-taub/. (Zugriff am 01.03.2022).
Kolbert, Elizabeth: The Sixth Extinction. An Unnatural History. London: Bloomsbury, 2015.
Maak, Thilo: Unterwasserlärm. Wale im Dauerstress. 01/2010. https://www.greenpeace.de/themen/artenvielfalt/meeressauger/unterwasserlarm-wale-im-dauerstress. (Zugriff am 01.03.2022).
Malm, Andreas und Alf Hornborg: The Geology of Mankind? A Critique of the Anthropocene Narrative. In: The Anthropocene Review 1.1 (2014), S. 62–69.
Mastrandrea, Michael, D. und Schneider, Stephen H.: Vorbereitungen für den Klimawandel. In: Das Raumschiff hat keinen Notausgang. Energie und Politik im Anthropozän. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2011, S. 11–59.
Mayerle, Astrid: Letzter Koitus, letzter Tanz. Lyriker bedichten ausgestorbene Arten. Deutschlandfunk Kultur, 23.08.2019. https://www.deutschlandfunkkultur.de/letzter-koitus-letzter-tanz-lyriker-bedichten-ausgestorbene.976.de.html?dram:article_id=457102. (Zugriff am 01.03.2022).
Oreskes, Naomi und Conway, Erik M.: The Collapse of the Western Civilization. A View from the Future. New York: Columbia University Press, 2014.
Preston, Christopher J.: Sind wir noch zu retten? Wie wir mit neuen Technologien die Natur verändern können. Berlin: Springer, 2019.
Pievani, Telmo: The Sixth Mass Extinction: Anthropocene and the Human Impact on Biodiversity. In: Rend. Fis. Acc. Linnei 25 (2014), S. 85–93.

Probst, Simon / Schaub, Christoph / Dürbeck, Gabriele: Was heißt es, von „anthropozäner Literatur“ zu sprechen? Einleitung. In: Dürbeck, Gabriele u. a. (Hg.): Anthropozäne Literatur. Poetiken – Genres – Lektüren. Berlin: Metzler/Springer, 2022, S. 1–23.

Quammen, David. The Song of the Dodo. Island Biogeography in Age of Extinction. New York: Scribner, 1996.

Scheuermann, Silke: Skizze vom Gras. Gedichte. Frankfurt/Main: Schöffling & Co. 2014.

Schmieder, Falko: Urgeschichte der Nachmoderne. Zur Archäologie des Anthropozäns. In: Forum Interdisziplinäre Begriffsgeschichte 3.2 (2014), S. 43–48.

Scho, Sabine: gestrandeter pottwal. In: Braun, Michael / Thill, Hans (Hg.): Aus Mangel an Beweisen. Deutsche Lyrik 2008–2018. Heidelberg: Wunderhorn, 2018, S. 70–71.

Sandler, Ronald L: The Ethics of Species. An Introduction. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

Simonis, Annette: Das Kaleidoskop der Tiere. Zur Wiederkehr des Bestiariums in Moderne und Gegenwart. Bielefeld: Aisthesis, 2017.

Sloterdijk, Peter: Das Anthropozän – ein Prozess-Zustand am Rand der Erd-Geschichte? In: Renn, Jürgen / Scherer, Bernd (Hg.): Das Anthropozän. Zum Stand der Dinge. Berlin: Matthes & Seitz, 2015, S. 25–44.

Trexler, Adam: Anthropocene Fictions, The Novel in a Time of Climate Change. Charlottesville, London: University of Virginia Press, 2015.

Zapf, Hubert: Kulturökologie und Literatur. Ein transdisziplinäres Paradigma der Literaturwissenschaft. In: Ders. (Hg.): Kulturökologie und Literatur. Beiträge zu einem transdisziplinären Paradigma der Literaturwissenschaft. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2008, S. 14–44.

Zemanek, Evi: Ökologische Genres. Naturästhetik – Umweltethik – Wissenspoetik. Göttingen: V&R, 2018.

Zemanek, Evi: Ein „Fotonegativ des Bestiariums“: Porträts ausgestorbener Arten in Mikael Vogel Dodos auf der Flucht. In: Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch /A German Studies Yearbook (2020), S. 177–196.

„Auf Leben und Tod“ -zeitgenössische literarische Texte als Kommemorationsmedien des Todes im Hinblick auf transkulturelle Perspektiven einer interdisziplinären und komparatistisch orientierten thanatologischen Kulturwissenschaft

Herausgegeben von Anna Chita, Stephan Wolting

Einleitung

Innerhalb der Beiträge dieser Sektion wurde von der Voraussetzung ausgegangen, dass der Tod „der Kulturgenerator ersten Ranges“ (J. Assmann, 2010)[1] ist und jede kulturelle Ritualisierung auf die Beschäftigung mit dem Tod zurückzuführen ist. Neuere Publikationen sprechen in diesem Zusammenhang von dem „Wurm in unserem Herzen“[2], sprich der Todesangst, auf die jede menschliche und kulturelle (Ver-) Äußerung zurückzuführen ist. Neben kulturellen Todesritualen und Todeserzählungen kommt in diesem Zusammenhang nicht zuletzt dem literarischen Text eine besondere Bedeutung als Kommemorationsmedium (A. Assmann, 2006)[3] zu. Dialektisch gesagt erfährt in jüngster Zeit der Tod und die damit verbundene Trauer (und die Beschäftigung damit) als Motiv eine „(Wieder-) Auferstehung“ in Texten der neueren deutschsprachigen Literatur, aber auch im Europäischen Film *(Wer früher stirbt, ist länger tot*, *Das neueste Testament*, *Mr. May oder das Flüstern der Ewigkeit*) oder Theater (etwa Peter Brooks Baseler Inszenierung des *Totentanz* von Hugo Distler etc.), innerhalb der jüngeren deutschsprachigen Literatur an Texte wie *Muttersterben* (Michael Lenz), Der *Tod der Mutter* (Georg Dietz), *Vielleicht ist es sogar schön* (Jacob Hein) *Vier Arten, meinen Vater zu beerdigen* (Liane Dirks), *Auferstehung* (Karl Heinz Ott) o.a. Dabei wurden in den Beiträgen vor allem auch die kulturvergleichende oder literaturkomparatistische Perspektive sowie Untersuchungen und Studien zum Story Telling/*Narrations* wie zum Erinnerungsdiskurs bzw. der Resilienzforschung mit in die Betrachtungen einbezogen.[4]

Innerhalb der einzelnen Beiträge wurden dabei folgende Schwerpunkte gesetzt:

1 Jan Assmann (Hg.): Der Tod als Thema der Kulturtheorie. Todesbilder und Totenriten im Alten Ägypten. Frankfurt a.M. 2000, S. 89–120, hier: S. 99.

2 Vgl. Sheldom Solomon, Jeff Greenberg, Tom Pyszscynski: *Der Wurm in unserem Herzen*. München 2016; dva, der Titel geht auf ein Zitat von H. James zurück.

3 Aleida Assmann, Aleida / Jan Assmann, Jan: *Einleitung.* In: dies. (Hg.): Verwandlungen. Archäologie der literarischen Kommunikation IX. München 2006, S. 9–24.

4 Stephan Wolting: „Unter jedem Grabstein liegt eine Weltgeschichte.“ (Heinrich Heine) – Zum Zusammenhang von Tod, Trauer, Kommemorationsmedien und Kultur – Überlegungen zu „kultureller Trauerarbeit“ als Perspektive kulturwissenschaftlicher Thanatologie. In: Jahrbuch DaF 40: Hrsg. v. Andrea Bogner, München: Iudicium 2016, 73–103).

Der Einführungsbeitrag von Stephan Wolting mit dem Titel *Thanatos oder der „gute Tod“ – Eine Einführung in Kategorien kulturwissenschaftlich orientierter thanatologischer Forschung in Hinblick auf Texte deutschsprachiger Gegenwartsliteratur* beschäftigt sich mit Kriterien, Kategorien und Paradigmen einer kulturwissenschaftlich orientierten Thanatologie als Grundlage der Analyse von Todes-, Sterbe- oder Trauertexten. Dabei wird davon ausgegangen, dass zwischen Tod, Trauer und Sterben zu unterscheiden ist. Zentrales Anliegen des Verfassers ist die Vorstellung einer unterschiedlichen Optik beim Betrachten literarischer Texte: Es ist zwischen Performanz und Schrift, kollektiven und Todes- und Gedenkritualen und individuellen Trauer- und Todeserzählungen, zu unterscheiden und zu fragen, und ob diese an den Verstorbenen oder die Trauernden adressiert sind. Obige Kriterien werden dann exemplarisch auf thanatologische Texte deutschsprachiger Gegenwartsliteratur bezogen.

In Anda-Lisa Harmenings (Paderborn) Beitrag *Das Leben nehmen oder den Tod geben – Selbstbestimmtes Sterben auf der Schwelle von Utopie zur Realität?* steht das literarisch gestaltete selbstbestimmte Sterben in Wolfgang Herrndorfs Arbeit und Struktur und Ferdinand von Schirachs GOTT im Fokus der Überlegungen. Dabei zeigen sich der Suizid und die assistierte Sterbehilfe als letzte Konsequenz im Sinne Michel Foucaults als Technologie des Selbst und als letzte Selbstbestimmungsgeste. Zentral ist der Gedanke des gesellschaftspolitischen Aushandelns der Möglichkeiten und Grenzen selbstbestimmten Sterbens.

Amelie Bendheim (Luxemburg) widmet sich in ihrem Artikel *Vom Heldentod zum Ackermann – Fallanalysen zum Motiv des Todes in der mittelalterlichen Literatur* am Beispiel des *Rolandslied* des Pfaffen Konrad sowie des *Ackermann* des Johannes von Tepl der spannenden Frage, wie unterschiedlich der Tod im Mittelalter erzählt wird. Unter Einbezug der terminologischen Differenzierung von Assmann (Todeshinnahme vs. Todesauflehnung) behandelt der Beitrag Rolands Heldentod sowie die interrogative Sprechhaltung des Ackermanns, um herauszufinden, wie die ästhetische Darstellung des Todes narrativ funktionalisiert wird und welche kulturspezifischen Wahrnehmungen des Todes sich daraus ableiten lassen.

Anastasia Parianou (Korfu) thematisiert in ihrem Text *Literarisches medical writing: Narrative von Krankheit und Tod bei Thomas Mann* bekannte Leitmotive in dessen Werk, so z. B. im *Zauberberg*, wobei die literarische Wiedergabe Manns profunder medizinischer Kenntnisse keineswegs nur positiv aufgenommen wurde. Sie geht des Weiteren der Frage nach, woher der Literaturnobelpreisträger diese Kenntnisse nahm, die er mit minutiösen Darstellungen in ein literarisches *medical writing* umwandelte. Anhand von zahlreichen weiteren literarischen Belegen aus dem Gesamtwerk Manns wie auch medizinischen Belegen und Vorlagen zeigt die Verfasserin anhand

unterschiedlicher Quellen auf, dass Literatur und Medizin sich gleichermaßen im Medium *Sprache* entfalten können, unter Berücksichtigung der Differenz von Literatur und Medizin.

Jelena Kneževićs, (Montenegro) Beitrag *Der Tod des Schriftstellers in der Prosa Norbert Gstreins* behandelt drei Romane des österreichischen Autors Norbert Gstrein – *Die englischen Jahre* (1999), *Das Handwerk des Tötens* (2003) und *In der freien Welt* (2016) – und thematisiert das Erzählen und nennt diese Werke Schriftstellerromane. Sie stellt dabei die Frage, ob radikale Konflikte in literarischer Form objektiv und effektiv dargestellt werden können, und kommt zu dem Schluss, dass der skeptische Autor diese Möglichkeit misstraut und kritisiert jeden medialen Versuch, die komplexe Realität auf vereinfachte, homogene Darstellungen zu reduzieren.

In Valéria S. Pereiras (Minas Gerais) Artikel *Vom Handwerk des Schlachtens zum Krieg: Die verschiedenen Aspekte des Todes in Michael Stavaričs Königreich der Schatten* steht die Geschichte zweier junger Leute, eines Amerikaners und einer Deutschen im Mittelpunkt, die sich zum Metzger ausbilden lassen. Die Verfasserin stellt heraus, dass schon die enthusiastische Beziehung des Mädchens zu dem Handwerk eine positive Annäherung an die Thematik des Todes motiviert, etwa wenn die Protagonistin ihre liebsten Erinnerungen an die Kindheit auflistet, in denen vorzugsweise Blut und Eigenweide auftauchen. Die Darstellung des Todes wirkt teils als Memento Mori, teils erinnert sie an zeitgenössische Werke der Populärkultur, wie etwa die Filme Tarantinos. Sie dient nach Auffassung Pereiras aber auch der Distanzierung des negativen Aspektes des Todes und rahmt so die Geschichte der Großväter der Protagonisten ein, die als Soldaten im Zweiten Weltkrieg auf verschiedenen Seiten der Front kämpften,

Lingzi Shi (Guangzhou) schließlich beschäftigt sich in ihrem Artikel Thomas Manns *Der Tod* und der Tod mit der „Todesillusion und einem Todesfall" in Thomas Manns Erzählung *Der Tod* (1896). Die Verfasserin konkludiert, dass im Kontext einer entzauberten Welt Werke um die Jahrhundertwende mit dem Begriff der „Dekadenz" erfasst und vor dem Hintergrund des „Fin de Siècle" interpretiert werden, sodass darf man den Begriff Tod mithilfe zeitgenössischer Todeskonzepte auf drei Ebenen diskutieren kann: Vor-dem-Tode, der Tod selbst und nach-dem-Tode.

Anna Chita, Stephan Wolting

Thanatos oder der „gute Tod“ – Eine Einführung in Kategorien kulturwissenschaftlich orientierter thanatologischer Forschung in Hinblick auf Texte deutschsprachiger Gegenwartsliteratur

Stephan Wolting (Poznań)

Abstract: Innerhalb des vorliegenden Beitrags werden Kriterien, Kategorien und Paradigmen einer kulturwissenschaftlich orientierten Thanatologie vorgestellt, die als Grundlage der Analyse von Todes-, Sterbe- oder Trauertexten betrachtet werden können. Dabei wird davon ausgegangen, dass der Tod ein „Kulturgenerator“ (J. Assmann) ist und dass zwischen Tod, Trauer und Sterben zu unterscheiden ist. Zentrales Anliegen des Verfassers ist die Vorstellung einer unterschiedlichen Optik beim Betrachten literarischer Texte: Es ist zwischen Performanz und Schrift, kollektiven und Todes- und Gedenkritualen und individuellen Trauer- und Todeserzählungen, und ob sie an den Verstorbenen oder die Trauernden adressiert sind, zu unterscheiden. Abschließend werden obige Kriterien exemplarisch auf thanatologische Texte deutschsprachiger Gegenwartsliteratur bezogen.

Thanatologie, Thanatos., Kes/Keres, Tod, Trauer, Kommemoration, deutschsprachige Gegenwartsliteratur

„Die Ewigkeit dauert lange, besonders gegen Ende.“
(Woody Allen)

Einführung: Neue mediale Popularität des Todes

Here lies one whose name was writ in water.
(Grabsteininschrift des Dichters John Keats auf dem Cimitero acattolico in Rom)

Innerhalb dieses Beitrags werden kulturwissenschaftlich Überlegungen in Hinblick auf methodische Kategorien angesichts einer „neuen Konjunktur des Todes“ innerhalb der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur angestrengt. Seit den 00er Jahren ist ein signifikanter Anstieg *thanatologischer Texte* in der jüngeren deutschsprachigen Literatur zu beobachten, d.s. Texte, in denen Tod, Trauer und Sterben zum Gegenstand des Werks gemacht

werden.[1] In diesem Sinne schreibt etwa Roland Mischke in der FR vom 20.10.2009, dass „der Tod sich in der deutschen Gegenwartsliteratur durchsetzt“ (Zugriff unter: https://www.fr.de/kultur/literatur/wenn-weinen-11478429.html, zuletzt abgerufen: 12.05.2020). Dies gilt allerdings keineswegs als Alleinstellungsmerkmal deutschsprachiger Literatur.

In Hinsicht auf das Phänomen des Todes und in Hinblick auf einen eigentlich unmöglichen „hermeneutischen Zugang“ (Macho 2000[2], Wolting 2014[3]) ist zwischen einem literatur- und einem kulturwissenschaftlichen „approach“ zu differenzieren.[4] Der Tod gilt nach wie vor als das letzte Mysterium, als das schlechterdings *Unbegreifbare*. Das macht jede kultur- wie literaturwissenschaftlich methodische Annäherung von vorneherein schwierig, wenn nicht gar unmöglich, wie der Kulturwissenschaftler und -historiker Thomas Macho schreibt:

> Der Tod ist nur von außen bekannt, er gestattet keine „hermeneutische Annäherung oder „teilnehmende Beobachtung“. Der Tod lässt sich nicht umstandslos

1 Innerhalb der österreichischen Literatur spielte der Tod von je her bzw. spätestens seit der Wiener Moderne eine bedeutendere Rolle, wenn wir etwa an Texte von Hofmannsthal (*Der Tod und der Thor* von 1894 oder *Jedermann* von 1911), Artur Schnitzler, Robert Musil, Karl Kraus, Joseph Roth, aber vor allem Elias Canetti (*Das Buch gegen den Tod*) denken. Vgl. Dana Pfeiferová: *Angesichts des Todes die Todesbilder in der neueren österreichischen Prosa: Bachmann, Bernhard, Winkler, Jelinek, Handke, Ransmayr*. Wien: Praesenz 2007. Dana Pfeiferová: „Auf der Suche nach den österreichischen Todesarten. Der Tod in der Prosa von Ingeborg Bachmann, Thomas Bernhard, Josef Winkler, Peter Handke und Christoph Ransmayr. In: „Wir sind die Seinen lachenden Munds. Der Tod – ein unsterblicher literarischer Topos. Hg., v. Nicola Mitterer und Werner Wintersteiner. Innsbruck u. a.: Studien Verlag 2010 (Schriftenreihe des Instituts für Österreichkunde 24, S. 121–140). Auf dieser Basis könnten Querverweise oder intertextuelle Beziehungen zu früheren Texten innerhalb der deutschsprachigen Literatur (etwa der *Todesarten-Zyklus* von Ingeborg Bachmann oder der *Fragebogen* von Max Frisch mit seiner zuspitzenden Frage, warum die Toten nicht weinen, Peter Nolls Diktate über Leben und Tod (2005) sowie auf andere literaturwissenschaftliche Räume hergestellt werden.

2 Macho, Thomas: *Tod und Trauer im kulturwissenschaftlichen Vergleich*. In: Jan Assmann (Hg.): Der Tod als Thema der Kulturtheorie. Todesbilder und Totenriten im Alten Ägypten. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 89–120.

3 Wolting, Stephan „Unter jedem Grabstein liegt eine Weltgeschichte.“ (Heinrich Heine) – Zum Zusammenhang von Tod, Trauer, Kommemorationsmedien und Kultur – Überlegungen zu „kultureller Trauerarbeit“ als Perspektive kulturwissenschaftlicher Thanatologie. W: Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache/German Studies 40. Hrsg. v. Andrea Bogner u. a. München 2016: Iudicium, S. 73–103.

4 Es ließe sich dies noch weiter ausdifferenzieren, wenn wir etwa an Thanatossoziologie (Vgl. Knoblauch, Hubert /Zingerle, Arnold: *Thanatosoziologie: Tod, Hospiz und die Institutionalisierung des Sterbens*. Berlin 2005; Duncker & Humblot.), philosophische, theologische Publikationen zum Thema o.a. denken.

> als Erkenntnisgegenstand konstituieren. Diese Satz bildet das notwendige *negative* Axiom jeder wissenschaftlichen Thanatologie.[5]

Dennoch werden seit einigen Jahren die Rufe einer auch von Macho erwähnten kulturwissenschaftlichen Thanatologie immer lauter, eine Forderung, die Jan Assmann schon Jahrzehnte zuvor erhob:

> So einförmig der Tod sich aus biologischer Perspektive ausnehmen mag, so tausendfältige Formen nimmt seine kulturelle Überformung an. Vielleicht wird es einmal eine kulturwissenschaftliche Thanatologie geben, die theoretische Grundlagen und vergleichende Perspektiven entwickelt für die Formen, in denen die Kulturen den Tod bewältigen, indem sie das Wissen um die Begrenztheit des Lebens in übergreifende, sinngebende Zusammenhänge einbinden. Dafür ist es zunächst einmal wichtig, einzelne Kulturen auf diese Frage hin zu untersuchen.[6]

Für J. Assmann sind dabei im Hinblick auf eine immer noch ausstehende, zukünftige, komparatistische Thanatologie zwei Schritte entscheidend:

a) zum einen die Rekonstruktion oder Darstellung einer kulturspezifischen „Geschichte des Todes" in Form von Todesbildern und Totenriten, Jenseitsvorstellungen und Unsterblichkeitsbegriffen, Sterbeformen, Trauerriten, Grabdenkmälern, Sterbeanzeigen usw. und zum anderen
b) das Aufzeigen des Todeskomplexes als einer Mitte, „auf die hin oder von der ausgehend sich die gesamte Kultur in ihren spezifischen Profilen beschreiben lässt.[7]

Assmanns erster Forderung ist u.a. schon Ariès in seinem epochemachenden, wenngleich nicht unumstrittenen Werk *Geschichte des Todes*[8] nachgekommen, Darüber hinaus lässt sich auf einige andere Werke verweisen, die dieser Forderung im Aufzeigen von Einzelfällen respektive Case-Studies nachkommen. Exemplarisch sei etwa das Werk von Dracklé (2001)[9] genannt oder das dreibändige Opus von J. Assmann selbst, zusammen mit dem Sinologen Trauzettel auf der Basis verschiedener Symposien herausgegeben, die zwischen

5 Assmann, 2000, S. 16 f.

6 Ebd.

7 Ebd., S. 17.

8 Ariès, Philippe: *Geschichte des Todes*. München [6]1993: dtv (Original 1977)

9 Dracklé, Dorle: *Bilder vom Tod. Kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Interethnische Beziehungen und Kulturwandel. Ethnologische Beiträge zu soziokultureller Dynamik. Hg. v. Jürgen Jensen, Uni Hamburg, Band 44), Münster, Hamburg, London 2001: lit. Verlag.

1995 und 1996 vom Institut für Historische Anthropologie in Sankt Augustin, Heidelberg und Bad Homburg veranstaltet wurden.[10]

Vereinzelte Einwände seitens der Rezensenten neben zumeist sehr positiven Rezensionen in Hinsicht auf das letztgenannte Werk, lassen sich im Übrigen als ein spezifisches Problem der Sekundärliteratur bzw. der Beschäftigung mit dem Thema selbst identifizieren: zum einen eine fehlende Systematik in der Anlage der Beiträge (etwa dem Fehlen südamerikanischer Totenriten), ein fehlender aktueller Forschungsstand oder die Annäherungsweise aus unterschiedlichen wissenschaftlichen Provenienzen ohne einheitliches Paradigma.

Dadurch wird der selbst erhobene Anspruch auf Interdisziplinarität nur zum Teil eingelöst. Kritisch gesehen wird auch die Aufteilung von „kulturspezifischen" Arbeiten, die sich Todeshaltungen einer bestimmten kulturellen oder gesellschaftlichen Gruppe nähern, sowie das Fehlen von Überblicks-Artikel mit kulturvergleichend systematischer Perspektive und mangelnde differenzierende Einführung von wissenschaftlich heterogenen (literatur-, kunst- und musikwissenschaftlichen) Texten.

Diese Kritikpunkte sollen hier nicht als Einwände das Werk verstanden werden, sondern sie verdeutlichen exemplarisch die prinzipielle Schwierigkeit, unterschiedliche fachdisziplinäre Annäherungen an diese anthropologische Konstante nie völlig vereinen zu können. Insofern steht eine Thanatologie als transwissenschaftliche Disziplin von Anfang an auf tönernen Füßen.

Prolegomena[11] zu einer Thanatologie als Wissenschaft[12]

„Eine Kultur, die den Tod verleugnet, verleugnet auch das Leben."
(Octavio Paz)

10 Assmann, Jan/Trauzettel, Rolf (Hg.): *Jenseits und Identität. Perspektiven einer kulturwissenschaftlichen Thanatologie*. München/Freiburg 2000.

11 Der Begriff bezieht sich auf Kants Vorstellung von Prolegomena. Vgl. *Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird auftreten können*. In: Immanuel Kant: *Werke in zwölf Bänden*. Band 5, Frankfurt am Main 1977: Suhrkamp, S. 113. Erstdruck: Riga (Hartknoch) 1783.

12 Es gibt inzwischen Studiengänge in Bircham (Zugriff unter: www.bircham.de/bachelor-diplom-thanatologie-todesstudien.html, zuletzt abgerufen: 15.02.2022) oder in Regensburg (innerhalb der Theologischen Fakultät, Zugriff unter: www.uni-regensburg.de/theologie/moraltheologie/perimortale-wissenschaften-ma/index.html, zuletzt abgerufen: 15.02.2022) und der Ausbildung von perimortaler Kompetenz.

Die Thanatologie – wenn man sie denn trotz der oben gemachten weitreichenden Einschränkungen als ein eigenständiges Forschungsgebiet bezeichnen mag –, gilt als eine relativ junge Wissenschaftsdisziplin, vielleicht sollte man eher von einem inter- oder transdisziplinären Arbeitsgebiet sprechen.[13] Neben der Medizin und der Theologie war es besonders die Soziologie, die Psychologie und die Philosophie, die sich dem Tod näherten. Michel Vovelle stellt einen enormen Zuwachs an soziologischen Veröffentlichungen bereits in den 70er Jahren fest[14], so dass sich der Ausdruck *Thanatossoziologie* herausbildet, woneben es den Ausdruck *Thanatostheologie* gibt.

Als die Geburtsstunde der Thanatologie oder als ihr Begründer gilt der Soziologe, Theologe und Lyriker Joachim Bernhard Nicolaus Hacker (1760 in Wittenberg geboren und 1817 in Zschella gestorben) mit seinem vierbändigen Werk *Thanatologie oder Denkwürdigkeiten auf dem Gebiete der Gräber*. Paradoxer Weise nennt er es im Untertitel: (. . .), *ein unterhaltendes Lesebuch für Kranke und Sterbende*. Der letzte Teil erschien 1799. Es wären noch einige weitere „Klassiker“ bzw. Pioniere thanatologischer Forschung unterschiedlicher wissenschaftlicher Provenienz zu erwähnen.[15] Von zentraler theoretischer Bedeutung gelten aber vor allem Sigmund Freud mit dem psychoanalytischen Widerspruch von Trauer und Tod[16], der bereits oben erwähnte Philippe Ariès mit seiner (Kultur-) *Geschichte des Todes* und dem Fokus auf dem Verleugnen des Todes in der Moderne etc. oder Zygmunt Baumann, der die Beschäftigung mit Trauer und Tod als Lebensstrategie ansieht oder eine Art von „negativer

13 Auch wenn ihre Ursprünge bis in die Antike zurückreichen, so geht es in erster Linie um eine systematisch wissenschaftliche Erfassung.

14 Vovelle, Michel: *La mort et l’occident de 1 300 à nos jours*. Paris: Gallimard 1983. Vgl. dazu auch: Morin, Edgar: *L’homme et la mort dans l’histoire*. Paris: Gallimard [3]1976.

15 Als Klassiker der Thanatologie gelten aus den unterschiedlichsten wissenschaftlichen Provenienzen.: der schottische Ethnologe, Anthropologe und Klassische Philologe James Frazer (1854–1941), der französische Anthropologe, Durkheim und Mauss-Schüler Robert Hertz (1882–1915) mit seinen Studien zu „kollektiven Repräsentationen des Todes“), der Sozialanthropologe und interdisziplinärer Denker Ernest Becker (1925–1974), der Religionswissenschaftler John Bowker (1935), der britische Ethnologe französischer Herkunft Maurice Bloch (1939) oder, oder der Religionswissenschaftler David Chidester (1952). Außerdem wurde innerhalb der ethnologischen oder sozialwissenschaftlichen Forschung viel zum Thema gearbeitet, etwa ansatzweise auch bei Durkheim, Malinowski oder van Gennep. Vgl. Gennep, Arnold van: *Übergangsriten*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, [3]2005 (Originaltitel: *Les rites de passage*, 1909). Übersetzt von S. Schomburg-Scherff; insbesondere Kapitel 8: Bestattung. Vgl. eine ausführlichere Beschreibung findet sich dazu in. Wolting (2014).

16 Freud, Sigmund: *Trauer und Melancholie.* In: Gesammelte Werke, Bd. 10, 1893–1913, Frankfurt/M.: Fischer [9]1946.

Thanatologie“[17] wie bei Jan Assmann, wo der „Tod als Kulturgenerator ersten Ranges“[18] gilt. Hervorgehoben werden muss in diesem Kontext einmal mehr der Solitär Elias Canetti, der schon mit dem Titel seines Werks *Das Buch gegen den Tod*[19] die Stoßrichtung seiner Überlegungen vorgibt. Canetti gilt als jemand, der sich wie kaum ein zweiter Schriftsteller und Essayist des vergangenen Jahrhunderts mit dem Tod auseinandergesetzt, ja ihn zu bekämpfen versucht hat. Er selbst hat die Entstehung seiner „Wut auf den Tod“ mit dem frühen Verlust seines Vaters erklärt, begleitet von dem verzweifelten Vorwurf seiner Mutter „Mein Sohn du spielst und dein Vater ist tot.“[20] Canetti drehte in seiner inneren Wahrnehmung die Realität des Todes um und empfand diesen Satz der Mutter früh als Schuldzuweisung am Tod des Vaters. Diese Erfahrung brachte ihn zu einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Tod. Er erkannte die Idee einer Wiederbelebung des Todes in der rückbezüglichen Erinnerung wie im antizipierenden Gedanken.

> Gedanken an Tote sind Wiederbelebungsversuche. – Es ist einem mehr daran gelegen, Menschen wieder zu beleben, als sie am Leben zu *erhalten.* Die Sucht nach Wiederbelebung ist der Keim jedes Glaubens. Seit man die Toten nicht mehr fürchtet, fühlt man eine einzige unermessliche Schuld gegen sie: die, dass es einem nicht gelingt, sie zurückzuholen. An allen lebendigsten und glücklichsten Tagen ist diese Schuld am größten.[21]

Canetti bezeichnet sich als „lebenslänglichen Verächter des Todes“, dem man jede Größe absprechen sollte. Seiner Meinung gemäß hätten alle Todesphilosophien dem Tod nur noch mehr Macht verliehen. In diesem Sinne verstand er wie viele vor und nach ihm Kunst und Literatur in ihrer Funktion als ein Schaffen von Gegenbildern des Todes.

Nicht unbeeinflusst vom Modell der Wiederbelebung in der Analyse des Sterbens zeigten sich auch jüngere Theoretikerinnen. Neben der schon erwähnten Dorle Dracklé sei in diesem Kontext vor allem Elizabeth Kübler-Ross mit ihrem 5-Sterbephasenmodell (nicht Todesmodell) und den Interviews mit

17 Bauman, Zygmunt: *Tod, Unsterblichkeit und andere Lebensstrategien*. Frankfurt a. M. 1994: Suhrkamp (Original 1992).

18 Assmann, J. (2000), S. 43.

19 Canetti, Elias: *Das Buch gegen den Tod*. Mit einem Nachwort von Peter Matt. Frankfurt/M. 2015: Fischer. Bezeichnender Weise erschient das Buch erst nach Canettis Tod, nachdem er von 1942 an bis zu seinem Lebensende 1994 Skizzen gemacht und Material aus Philosophie, Literatur, Ethnologie und der Kunst- und Kulturgeschichte, kumulierend in dem Satz: „Der Tod ist mein Todfeind.“ Vgl. Canetti (2003), S. 18.

20 Canetti, Elias: *Über den Tod*. Mit einem Nachwort von Thomas Macho. München/Wien 2003: Carl Hanser Verlag, S. 14.

21 Ebd., S. 33.

Sterbenden erwähnt[22]. Darüber hinaus erfuhr die interdisziplinäre thanatologische Forschung in jüngerer Vergangenheit neue Impulse durch die beiden von der Volkswagen-Stiftung finanzierten fachübergreifenden Forschungsprojekte „Tod und toter Körper" (2008–2012) und „Transmortalität" (2012–2014), die von dem erwähnten Soziologen und Religionswissenschaftler, dem Medizinethiker und -historiker Dominik Groß, der Philosophin Andrea Esser und der Rechtswissenschaftlerin und -philosophin Brigitte Tag geleitet wurden bzw. werden. Die genannten ThanatologInnen fungieren zugleich als Herausgeber der vielbeachteten transdisziplinären Campus-Buchreihe „Todesbilder", in der seit 2009 sieben Buchbände erschienen.

Darüber hinaus hält sich seit Jahrzehnten innerhalb der einschlägigen Forschung hartnäckig die Auffassung, dass erst Sigmund Freud mit seiner Unterscheidung von Eros und Thanatos die entscheidenden Impulse für eine moderne Thanatologie gegeben hat[23]. Diese Position wiederum ist von Herbert Marcuse u.a. aber durchaus auch kritisiert worden.[24] Er war aber auf jeden Fall Sigmund Freud, der Thanatos neben Eros als Motiv in die Psychoanalyse inkorporiert hat. Eine Art wirklicher interdisziplinärer oder transdisziplinärer Forschung hat sich in diesem Kontext bis heute allerdings nur rudimentär entwickelt.

Von daher lässt sich festhalten: Selbst wenn eine inzwischen doch eine steigende Anzahl theoretischer Positionen zu verzeichnen ist und sich das Thema in der Öffentlichkeit immer stärker durchzusetzen beginnt – so sind z. B. die Friedhofskultur in Deutschland oder Todes- bzw. Schädelkulte in Bolivien zum immateriellen UNESCO Weltkulturerbe ernannt worden[25] – und trotz der genannten Bestrebungen, eine wissenschaftliche Thanatologie als Wissenschaft zu betreiben, scheinen doch die Anstrengungen der Etablierung einer Thanatologie als Wissenschaft bislang auf der kulturellen und

22 Kübler-Ross, Elizabeth: *Interviews mit Sterbenden*. Kreuz, Stuttgart/Berlin 1972; Neuauflage: Herder, Freiburg im Breisgau 2018 (Mit einem Essay von Christoph Student).

23 Siehe oben, vgl. dazu auch: Sigmund Freud: *Totem und Tabu.* In: Ders.: Gesammelte Werke, Bd. IX. Frankfurt a. M. 1995, S. 82.

24 Marcuse, Herbert: *Triebstruktur und Gesellschaft. Ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud*. Frankfurt a. M. 1984, S. 32.

25 An anderer Stelle widmet der Verfasser der kulturvergleichenden bzw. interkulturelleren Perspektive einen größeren Raum, vgl. Wolting (2014). Es sei noch in diesem Zusammenhang der knappe Hinweis darauf erlaubt, dass die kolumbianische Journalistin und Schriftstellerin Gloria Susana Esquivel, die ihre Texte in Zeitschriften „Bakanica", „Arcadia" und „SoHo" veröffentlicht. darauf hinweist, dass der Tod das zentrale Wesensmerkmal lateinamerikanischer Kultur ist. Vgl. www.www.goethe.de/ins/bo/de/kul/fok/tab/20791918.html, zuletzt abgerufen: 06.02.2022.

gesellschaftlichen Ebene noch nicht von einem durchschlagenden Erfolg gekrönt, dabei konzedierend, dass die geistige, künstlerische und kulturelle Beschäftigung mit Thanatos bereits bis auf die der Antike zurückgeht.

Das Thanatosmotiv oder der „natürliche Tod“

„Der Tod, nicht Sex, war das Geheimnis, worüber die Erwachsenen tuschelten, wovon man gern mehr gehört hätte.
(Ruth Klüger, *weiter leben. Eine Jugend*. München 1994: dtv, S. 9).

Schaut man im kleinen oder großen Pauly nach[26], so gilt *Thanatos* als der natürliche gute Tod im Gegensatz zum gewaltsamen oder unnatürlichen Tod oder zu einem plötzlichen Aus-dem-Leben-Gerissenwerden, was den Keres zugeschrieben wurde[27]. Der Gebrauch zeigt sich allerdings schon in der Antike als uneinheitlich und die prinzipielle Abgrenzung scheint oft nicht unproblematisch[28]. Es stellt sich von daher auch die Frage, ob sich diese „klassische Differenzierung“ heutzutage überhaupt noch aufrechterhalten lässt. Zumindest kann sie aber als heuristische Konzeption dienen.

Nichtsdestoweniger trotz lässt sich über die Literatur hinaus auch in vielerlei medialen Zusammenhängen aufzeigen, dass die Beschäftigung mit Tod, Sterben und Trauer in jüngster Zeit zugenommen hat. Diese Tendenz aufnehmend und daran anknüpfend fordert der Sozialpsychologe Harald Welzer in

26 So findet sich im Kleinen Pauly nur ein relativ knapper Artikel zu Thanatos. Vgl. Der Keine Pauly. Lexikon der Antike in fünf Bänden. Auf der Grundlage von Pauly´s Realencyplopädie der classischen Altertumswissenschaft unter Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter bearbeitet und herausgegeben von Konrad Ziegler, Walter Sontheimer und Hans Gärtner. Band 5: SCHAF _ ZYTHOS; NACHTRÄGE; München 1979: dtv S. 648–649. Zu Keres, Band 3: Iuppiter – Nasidienus, S. 193–194, noch schmaler.

27 Die Ker, Keres oder Keren sind innerhalb der antiken Mythologie nicht eindeutig definiert. Sie gelten in Zusammenhang mit den Moiren als Todes- und Unglücksdämonen, tauchen bei Hesiod auf (/wo sie die Kinder der Nyx sind sowie bei Homer in der Ilias als die „graulichen Keren des Todes“.

28 Insbesondere wenn man an chronische Krankheiten denkt, die sich oft viele Jahre hinziehen. Einfacher ist es die Unterscheidung etwa bei Unfällen oder Unglücksfällen, wie etwa beim Beispiel der französischen Psychoanalytikerin, Philosophin und Derrida-Freundin Anne Dufourmantelle, die 2017 beim Versuch, zwei Kinder zu retten in Pamplelonne an der ´Cote d Azur stark. Welche Ironie des Schicksals, dass sie vorher ein Buch über das Lob des Risikos geschrieben hatte. *Lob des Risikos. Ein Plädoyer für das Ungewisse.* Mit einem Vorwort von Joseph Hanimann. Übersetzt aus dem Französischen von Nicola Denis. Aufbau Verlag, Berlin 2018.

seinem kürzlich erschienen *Nachruf auf sich selbst* deshalb eine „Kunst bzw. Kultur des Aufhörens" für die konkrete Praxis des Lebens:

> Wenn es so viele Enden gibt, warum haben wir dann keinen Begriff von Endlichkeit, warum leben und wirtschaften wir dann, als ginge es unendlich weiter? Gerade darum. Es könnte sein, dass unsere ganzen mehr oder minder tröstlichen oder erschreckenden Beschwörungen von allen möglichen Enden dafür sorgen, dass wir an der faktischen Endlichkeit vorbeisehen, vorbeisprechen und vorbeihandeln können. Wir verhalten uns gegenüber der Endlichkeit wie Zuschauer und lenken uns ab mit allerlei Endzeitphantasien. Der psychologische Vorteil dabei ist, dass man gänzlich falsche Bilder vom Ende und allen möglichen Enden pflegen kann – so als sei das Enden ein plötzlicher, abrupter Vorgang, nach dem von jetzt auf gleich Schluss ist.[29]

Spätestens mit Beginn der Corona-Pandemie ist das Ende bzw. der Tod (wieder) in vieler Munde. Aber bereits zuvor hatte er es bis in die TV-Unterhaltungsprogramme, Werbesendungen oder Videoclips geschafft[30]. Lassen sich daraus aber bereits erste Hinweise ableiten, dass von einer über Jahrzehnte konstatierten Tabuisierung des Todes (Aries 1993 u.a.[31]) nicht mehr die Rede sein kann? Eine erschöpfende Antwort auf diese Frage lässt sich nicht so ohne Weiteres finden. Beim Tod und allen mit ihm verbundenen Implikationen handelt sich auch hier um eines jener Phänomene, das komplizierter wird und sich weiter entzieht, je näher man ihm kommt, je schärfer man versucht, den Fokus darauf zu legen.

Beim Versuch der Beantwortung der oben aufgeworfenen Frage stößt man auf einige Widersprüchlichkeiten[32], bzw. ein Gegensatzdenken, das im Folgenden in Hinblick auf die hervorgehobenen Konzeptionen soll auf die Literatur als (Todes-) Kommemorationsmedium genauer betrachtet werden. Dabei soll sich in brevi auf Werke bezogen werden, die innerhalb der

29 Welzer, Harald: Nachruf auf mich selbst. Die Kultur des Aufhörens. Frankfurt/M.: S. Fischer 2021.

30 Beispiele wären etwa: die Tragikomödie von 2019 (Fernsehfilm) Ihr letzter Wille kann mich mal, unter: www.ardmediathek.de/video/filme/ihr-letzter-wille-kann-mich-mal/mdr fernsehen/Y3JpZDovL21kci5kZS9iZWl0cmFnL2Ntcy9jZmUwMjZmNy-0yM2M4LTQ5MGQtOTFlNS1jZWM5NmU5MDJjZGE/ (zuletzt abgerufen: 02.01.2022) des deutsch-türkischen Regisseurs Sinan Akkuş. In dem Edeka-Werbespot: Heimkommen. Unter: www.youtube.com/watch?v=V6-0kYhqoRo. (zuletzt abgerufen: 02.01.2022); der Ire Shay Brasley, der bei seiner eigenen Beerdigung lacht. Unter: www.youtube.com/watch?v=Zv5mspNNt_I (zuletzt abgerufen: 02.01.2022).

31 Vgl. Ariès ([6]1993), S. 384 ff.

32 Antinomien oder Dichotomien o.ä. je nachdem von welcher Perspektive aus man den Fokus setzt.

deutschsprachigen Gegenwartsliteratur das Thema Tod, Trauer und Sterben selbst konkret zum Thema machen.[33]

J. Assmann nennt den Tod also einen „Kulturgenerator“[34] und auch der Psychiater Irvin D. Yalom verweist darauf, dass selbst die Entstehung der Religionen aus dem Affekt des Ausgleichens der Todesangst zu verstehen ist. Das hängt damit zusammen, dass das theoretische Wissen um den Tod unserem menschlichen Bewusstsein zugänglich ist: Wir können und müssen antizipieren, dass wir sterben werden, was den Menschen voraussichtlich von anderen Lebewesen unterscheidet[35].

Von daher ist das Bewusstsein des Todes ist seit der Antike in den unterschiedlichsten Disziplinen und Kulturen weit verbreitet[36], was etwa bereits in dem Begriff des *Memento Mori* in der römischen Antike oder der mittelalterlichen *Ars moriendi* zum Ausdruck kommt[37], So heißt es etwa im Psalm 90 im Alten Testament: „Lehre uns bedenken, dass wir sterben müssen, auf dass wir klug werden.“ Zahlreiche andere Kulturen oder kulturellen Zeugnisse haben die Beschäftigung mit dem Thema zum Ausgangspunkt religiöser oder kultischer Riten gemacht, wenn wir etwa an die ägyptische Todesgöttin Anubis, das Gilgamesch Epos[38], das finnische Nationalepos Kalevala[39] oder *Dziady* des polnischen Nationaldichters Adam Mickiewicz denken. Diese Liste ließe sich beliebig weiterführen.

33 Der Beitrag stellt die programmatisch-konzeptionelle Ausarbeitung des Überblicks- und Einleitungsvortrags der Sektion B 12 beim IVG in Palermo dar.

34 Also, dass letztendlich jede kulturelle Aktivität aus der Beschäftigung mit dem Tod erwachsen ist.

35 Hiermit wird eine Gegenposition zur Auffassung von Gerhard Roth eingenommen, der die Menschen in dieser Beziehung nicht vor den Tieren ausgezeichnet sieht. Vgl. Gerhard Roth: *Über den Menschen*. Berlin: Suhrkamp 2021.

36 Jan Assmann vertritt sogar die Auffassung, dass alle besonderen kulturellen Phänomene auf die Beschäftigung mit dem Tod zurückzuführen sind.

37 Die „Ars moriendi der fünf Anfechtungen, auch „Bilder-Ars“ genannt, ist das wohl berühmteste Sterbebüchlein des 15. Jahrhunderts. Die Erstausgabe, ein Blockbuch mit Holzschnitten ist vermutlich um 1465 im Rheinland entstanden Von hier aus breitete sich die „Bilder-Ars“ über ganz Deutschland und in Westeuropa aus. Vgl. dazu auch: *Ars vivendi – Ars moriendi. Die Kunst zu leben – Die Kunst zu sterben.* Die Handschriftensammlung Renate König. 34 der schönsten Andachtsbücher des Mittelalters aus der wohl bedeutendsten Sammlung in deutschem Privatbesitz. Hrsg. und bearbeitet von Joachim M. Plotzek u. a. Katalog zur Ausstellung im Erzbischöflichen Diözesanmuseum Köln. Hirmer, München 2001.

38 Barloewen, Constantin von: *Der Tod in den Weltkulturen und Weltreligionen*. München 1996: Diederichs Verlag.

39 *Kalevala. Das finnische Epos des Elias Lönnrot.* Aus dem finn. Urtext übertragen von Lore Fromm und Hans Fromm. Mit einem Nachw. von Hans Fromm. Wiesbaden: Matrix Verlag 2005.

Schon Platon, und nicht erst Montaigne mit seinem bekannten Essay „Philosopher c’est apprendre de mourir“[40], führt das Thema philosophisch im Dialog *Phaidon* ein, womit die platonisch-stoische Unsterblichkeitslehre begründet wird. Recht philosophieren heißt, auf den Tod bedacht zu sein, innerlich gesammelt zu bleiben, um leichter zu sterben. Letztendlich geht es um eine bestimmte Art von Lebensklugheit, die aus dem Todesbewusstsein bzw. dem Wissen um den Tod entsteht, was so viel heißen kann wie:

> Halte dich zurück lass dich nicht zu sehr auf dieses vergängliche Leben ein, das du bald verlassen musst, denke an die bleibende Unsterblichkeit deiner Seele, und ihre ewige Seligkeit im Jenseits; oder auch: Carpe diem, kostet dieses Leben bis zur Neige aus, denn es ist kurz, vita brevis est, jeder Tag kann dein letzter Tag sein, und es kommt nichts weiter mehr danach. Hier Buße und dort Ausschweifung, hier stille Einkehr, dort wilde Lust, das sind die zwei Antworten.[41]

Der Tübinger Theologe Jürgen Moltmann und sein Heidelberger Kollege Theo Sundermeier, der auch ein bedeutendes Werk zur *Hermeneutik der Fremde* vorgelegt hat[42], sehen in diesen beiden Lebensweisheiten einen „Ruf zur Selbsterkenntnis, der aus dem Tod zu uns kommt“; Memento Mori und gnothi seauthon. Erkenne dich selbst!“ Zugleich stellen sie aber auch die Frage, ob uns der eigene Tod sagt, wer wir sind oder nicht vielmehr, wer wir nicht sind.

> Wenn das Wissen um den eigenen Tod uns klarmacht, dass wir endlich und vergängliche Wesen sind, dann macht es uns auch unser Nichtsein im ewigen Nichtmehrsein bewusst. Kann ich mich aber wegdenken, solange ich hier bin? Und warum soll ich mich, der ich jetzt hier bin, in denen wiedererkennen, die nicht mehr hier sind? Stehen sich die Lebenden und die Toten in einem ausschließenden Gegensatz gegenüber, dann haben sie sich nichts zu sagen. Gibt es nicht jenseits von Leben und Tod, an dem diese beiden Zustände gemessen werden können, dann gibt es auch keine Kommunikation der Toten mit den Lebenden. Offenbar wird in den Memento-Mori-Weisheiten die Identität der Menschen als Lebende und Tote festgehalten: Die Toten können sich mit dem Leben infizieren: Was ihr seid, das waren wir“ und die Lebenden sollen sich mit den Toten identifizieren: „Was wir sind, das werdet ihr.[43]

40 Michel Eyquem de Montaigne (1533–1592) war Politiker, Philosoph und Begründer der Essayistik. Alle Zitate aus Michel Eyquem de Montaigne: Essais. Übers. Hans Stilett, Frankfurt/ M.: Eichborn, 1998.

41 Moltmann, Jürgen/Sundermeier, Theo: *Totentänze. Tanz des Lebens*. Frankfurt/M. 2006: Otto Lembeck, S. 10.

42 Den Fremden verstehen, Eine praktische Hermeneutik. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1996.

43 Ebd., S. 11 f.

Moltmann und Sundermeier verweisen auf die beiden abendländischen Quellen der Thanatologie: der platonischen Philosophie wie der christlichen Religion. Die platonische Philosophie entstand aus der *Meditation Mortis*. Die christliche Theologie aber entspringt aus der *Meditation resur* in der Erinnerung an Christi Auferstehung und der Hoffnung auf die universale Auferstehung der Toten und das ewige Leben der zukünftigen Welt. In diesem Zusammenhang kommt er auf sein eigentliches Thema zu sprechen und deutet damit eine weitere Aporie innerhalb der thanatologischen Forschung an:

In der Totentanzkunst tanzen die Toten mit den Lebenden, um sie zur *Meditatio Mortis* zu bringen. Wer aber erwartet die Toten zum Tanzen, wenn der Tanz *das* Leben schlechthin ist?“[44] Diese Spur kann hier nicht weiterverfolgt werden, festhalten lässt sich aber, dass die abendländische Thanatologie sich vorwiegend aus diesen beiden Wurzeln bildet. Argumentativ nicht folgen möchte der Verfasser der These, wonach die Beschäftigung mit dem Tod sich in diesem Kulturraum ausschließlich aus christlichen Wurzeln speist, wo etwa vom *Katholizismus als Totenkult* die Rede ist[45]. Festzuhalten bleibt aber, dass die Beschäftigung mit dem Tod eines der zentralen Themen innerhalb von Kulturgeschichte und Kulturwissenschaft darstellt.

Der Tod ein Kulturthema, Dispositiv oder „Kulturgenerator“ (Assmann)?[46]

Es ließe sich nun darüber hinaus fragen, ob sich das Thema nicht zu einem Kulturthema ausweiten könnte, wenn es denn wirklich so essenziell für jede Kultur ist. Den Diskurs um den Begriff „Kulturthema“ hat vor mehr als 20 Jahren Wierlacher in den kulturwissenschaftliche Diskurseingebracht mit seiner inzwischen weit bekannt gewordenen Definition, wonach ein Kulturthema „ein Thema ist, das im öffentlichen Selbst- und Weltverständnis einer oder mehrerer Kulturen zu einem bestimmten Zeitpunkt besondere Bedeutung gewinnt“[47] Diese Position ist in jüngeren Publikationen diskutiert und weiterentwickelt worden (vgl. z. B. Busch 2013, S. 11), dabei insbesondere die Frage spezifizierend, wie ein Thema im öffentlichen Verständnis zu dieser Rolle kommen konnte. Dabei reichen Begriffe wie die von Michel Foucault in die Diskussion gebrachten Episteme und Diskurs allein nicht mehr aus, wie

44 Ebd. S. 12.

45 Vgl. Pfeiferová (2007), S. 37.

46 Yalom, Irvin D.: *In die Sonne schauen: Wie man die Angst vor dem Tod überwindet (Staring at the sun).* Übersetzt von Barbara Linner. Btb, München 2008.

47 Wierlacher, Alois: *Kulturthema Fremdheit*. München: Iudicium 1993, S. 33 f.

Busch ebenfalls mit Bezug auf Foucault durch den Begriff des *Dispositivs* (in Bezug auf Interkulturelle Kommunikation) hervorhebt[48].

> Wierlacher geht davon aus, dass Kulturen intern einzelnen Themen eine zeitlich begrenzte, besondere Bedeutung beimessen und dass aufgrund des Konstruktionscharakters von Kulturen diesen Themen eine zentrale Rolle bei der Konstitution von Kultur selbst zugestanden werden muss. Geht es darum, Kulturen zu beschreiben und miteinander zu vergleichen, so sollten demnach Kulturthemen identifiziert und beschrieben werden.[49]

In jüngster Zeit werden Rufe nach der Forderung lauter, Themen oder Themenbereiche zu identifizieren, die nur in einer bestimmten Kultur eine Rolle spielen. Inwieweit ließe sich dies auf ein vermeintliches Kulturthema Trauer und Tod beziehen? Das kann nur in einer unterschiedlich graduellen Beachtung bzw. Nichtbeachtung des Phänomens liegen. An dieser Stelle sei noch einmal eine Forderung Jan Assmanns zitiert:

> In einem ersten Schritt sollte man sich auf die kulturspezifische „Geschichte des Todes" konzentrieren, auf Todesbilder und Todesriten, Jenseitsvorstellungen und Unsterblichkeitsbegriffe, Sterbeformen, Trauerriten, Grabdenkmäler, kurz, auf all das, was in einer gegebenen Kultur im engeren Sinne mit Tod, Sterben und Unsterblichkeit zusammenhängt.[50]

Darüber hinaus wird nach der fremdkulturellen Kulturwissenschaft innerhalb der „anthropologischen Konstante des Menschen" zu fragen sein, für deren Forschung Wierlacher die Forderung aufgestellt hatte:

> Kulturwissenschaftliche Fremdheitsforschung, um deren Begründung es dem vorliegenden Band geht, wäre insofern zunächst einmal als Kulturthemenforschung zu etablieren, die untersucht, wie in einer oder mehreren Kulturen in einem gegebenen Zeitabschnitt oder einer Epoche über einen xenologisch virulenten Problem- und Wirklichkeitsbereich gedacht und in ihm gehandelt (gelebt) wird. Sie ist sich im Klaren darüber, dass Forschung ein Konstruktionsprozess und Wissenschaft, wie alle gesellschaftliche Wirklichkeit, eine soziale Konstruktion ist. (Wierlacher 1993, S. 33 f).

48 Bührmann, Andrea, Werner Schneider *Dispositiv des Todes* In: Bührmann, Andrea D. / Schneider, Werner: *Vom Diskurs zum Dispositiv. Eine Einführung in die Dispositivanalyse*. Bielefeld: transcript 2008.

49 Busch, Dominic: *Im Dispositiv interkultureller Kommunikation. Dilemmata und Perspektiven eines interdisziplinären Forschungsfelds*. Bielefeld: transcript 2013.

50 Assmann, 2000, S. 17.

Inwieweit wäre nun im Hinblick auf Formen der Kommemoration von Trauer und Tod von einem Kulturthema zu sprechen? Festhalten lässt sich in diesem Kontext sicher: Im Hinblick auf das Thema überschneiden sich mehrere andere kulturelle Diskurse wie etwa der Gedächtnis- und Erinnerungsdiskurs, Aspekte der Narration, semiotische Differentials von Verwandtschaftsbeziehungen o.ä. Dabei scheinen zentrale Aspekte eine besondere Rolle zu spielen, die im Folgenden im Hinblick auf den Tod als Thema der Kulturtheorie oder als Kulturthema expliziert werden sollen.

Es ist schon darauf verwiesen worden, dass es sich um Beschreibungen von „natürlichen Toden“ handelt, wenn man diesen Begriff gelten lassen will. Diese Einschränkung schien hier von besonderer Bedeutung, weil der Gegenstandsbereich methodisch begrenzt werden musste. Bewusst wird hier also auf die Analyse von Darstellungen etwa von Kriegstoten o.ä. verzichtet. Neben der kulturvergleichenden und der erzähltheoretischen, literaturwissenschaftlichen und Perspektive sowie Untersuchungen zum Erinnerungsdiskurs bzw. der Resilienzforschung kommt insbesondere der Frage nach der Gattung, literarischen Motiven und Mitteln („fiktionale Authentizität“) Studien zum Story-Telling und moderat zur Erzähltheorie für die Betrachtung eine besondere Rolle zu. Es geht dabei nicht allein um das Motiv bzw. den Topos des Todes oder damit verbundene inhaltlichen Implikationen, sondern insbesondere um den Zusammenhang von literarischer Form und erzählerischen Mitteln im Hinblick auf die Darstellbarkeit des (Kultur-) Themas in Anlehnung an die aufgestellte These, dass die Darstellung von Trauer längerer literarischer oder künstlerischer Darstellungsformen bedarf als die Darstellung von Lachen, Angst etc. Gleichwohl muss man sich einer prinzipiellen Undarstellbarkeit des Todes, anders als jener des Sterbens, immer bewusst sein:

> Das Sterben als zu Ende gehen des Lebens lässt sich darstellen, nicht aber der Tod als das Ende selbst. Tod ist kein Inhalt: blackout. [. . .] Die Fiktion des Endes ist auch das Ende der Fiktion. Indem es die Grenze darzustellen versucht, gerät das Darstellen an seine eigene.[51]

Bei möglichen Einzelanalysen stehen insbesondere die folgenden Fragestellungen im Fokus: Stehen die oder der Tote oder die oder der Trauernde(n) im Mittelpunkt? Handelt es sich um „Todesbewältigung“ oder „Trauerarbeit“?[52]

51 Nibbrig, Christian L. Hart: Ästhetik des Todes. Frankfurt/M: Insel Verlag 1995, S. 9.

52 Freud und Bichsel, der quasi als späterer Antipode zu Freud gelten kann, was den Begriff „Trauerarbeit“ betrifft. Vgl. Peter Bichsel: Trauerarbeit. In: Peter Bichsel: Kolumnen, Kolumnen, Frankfurt/M. 2005: Suhrkamp, S. 198 ff.

Zum Zusammenhang von Totengedenken, Trauerarbeit und Schrift

Es ist auf die Aporien des Todes hingewiesen worden (vgl. Wolting 2014): Zum einen handelt es sich dabei um den Widersprich einer „neuen Popularität“ (Wolting 2018[53]) wie dem Verdrängen zugleich. Zum anderen geht es um die Frage des Totengedenkens oder der Konsolation für die trauernden, also ob des Toten in seinem Sinne gedacht oder die Trauernden getröstet werden sollen (Trauerarbeit). Und des Weiteren geht es um die Frage, warum sich bei gleichzeitiger hermeneutischer und empirischer „Unfassbarkeit“ des Themas, die vielfältigen Zugriffe unterschiedlichster wissenschaftlicher Provenienzen erhöhen. Zudem ließe sich die Frage stellen, ob der Tod selbst weiter ausgelagert wird und die Toten im Mittelpunkt der Darstellung oder Betrachtung stehen. Abschließend ließe sich noch nach der Form des Gedenken/des Kommemorierens in Form von Performanz oder Schrift als Kommemorationsmedium fragen. Dabei lässt sich der Gegensatz respektive die Verbindung von Kulturbezogenheit des Todes und künstlerisch-literarischer Darstellung im Sinne einer „fiktionale Fiktionalität“ beobachten.

In diesem Kontext sind immer wieder Forschungen zur Funktion der Schrift (etwa dem Epitaph, im Gegensatz zu Performanz oder dem Ritual: Literarische Form und Tod („die längere Erzählung“) angestrengt worden.

Erinnerungsdiskurs und Gedächtnis hatten von jeher mit Erinnerungs- oder Erbauungsbuch zu tun, woraus man auch Trost schöpfte. Einer der Grundfunktionen dieser Art von Gedenken bestand zum einen im Trost für die Hinterbliebenen und zum anderen im Erinnern/Gedenken an die oder den Verstorbenen. Damit wurde schon früh die Medialität des Todes begründet und die Literatur zu einer Art von Erinnerungsmedium.

Literatur als Kulturtechnik und als Kommemorationsmedium

Verschiedentlich ist auf die Bewältigung des Todes durch die *Kulturtechnik des Erzählens* hingewiesen worden. Aleida Assmann hat darauf verwiesen, dass das *kulturelle Gedächtnis* „seinen anthropologischen Kern im Totengedächtnis“ habe.

> Das Totengedächtnis hat eine religiöse und eine weltliche Dimension, die sich als ‚Pietas‘ und ‚Fama‘ einander gegenüberstellen lassen. Pietät meint die Pflicht

53 Wolting, Stephan: Die neue *Popularität des Todes* – Reflexionen zur kulturellen Fundierung eines literarischen Motivs. In: Orbis Linguarum vol. 49/2018, S. 459–478.

> der Nachkommenden, das ehrende Andenken der Verstorbenen aufrechtzuerhalten. Pietät können immer nur die anderen, die Lebenden für die Toten aufbringen. Für Fama, d. h. für ein ruhmreiches Andenken, kann dagegen jeder zu einem gewissen Grade selber zu Lebzeiten Vorsorge treffen. Fama ist eine säkulare Form der Selbstverewigung, die viel mit Selbstinszenierung zu tun hat.[54]

Assmann kommt auf die alte Geschichte des Chorlyrikers Simonides von Keos (um 557–467 v. Chr.) zurück, die von Cicero und anderen weitererzählt wurde und die als „Gründungslegende der [literarischen, Ergänzung SW] Mnemotechnik“ gilt:

> Von diesem Simonides wird erzählt, er habe von dem Boxer Skopas den Auftrag erhalten, ihn anläßlich (sic!) eines Festes in dessen Haus mit einem Preisgedicht zu ehren. Das Gedicht, das Simonides zu Ehren des Skopas der Restgesellschaft vortrug, fand allerdings nicht die ungeteilte Zustimmung des Mäzens. Es enthielt, wie es in der Tradition dieser Gattung üblich ist, neben dem Preis auf den Adressaten auch einen längeren Passus über die Götter, in diesem Fall das Dioskurenpaar Castor und Pollux. Die Reaktion des Skopas war sarkastisch: Simonides habe von ihm nur die Hälfte des ausgemachten Honorars zu erwarten, die andere Hälfte solle er sich gefälligst von den Göttern holen, die er so eloquent besungen habe. In diesem Moment wird der griechische Dichter nach draußen gerufen, weil an der Tür zwei Unbekannte nach ihm haben fragen lassen. Simonides tritt vor das Haus, doch von den beiden Personen ist keine Spur zu sehen. In diesem Augenblick passiert ein Unglück: die Festhalle des Skopas stürzt ein und begräbt den Gastgeber mit seinen Gästen unter den Trümmern. Simonides hat als einziger Überlebender der Katastrophe also den Lohn der Götter empfangen.[55]

An dieser Stelle kommt dann auch der Dichter als der Erzähler oder mit Bauman, der „Verwalter“ der Kommemoration ins Spiel, der die Aufgabe hat – und dadurch auch in der Antike eine hohe gesellschaftliche Stellung ausübte –, den Ruhm des „Helden“ der Nachwelt zu überliefern. gleichzeitig stiftet der Dichter, hier in Person von Simonides von Keos, aber auch Ordnung und Gerechtigkeit, er schafft Kohärenz und sorgt dafür, dass die Toten ihrer gesellschaftlichen Stellung und ihren Verdiensten im Leben gemäß beerdigt werden können. Als das berühmteste Beispiel fungiert Antigone bei Sophokles. Insofern kommt dem *Davon-oder-Darüber-Erzählen* eine nicht nur tradierende, sondern geradezu einheitsstiftende Funktion zu: Nicht der Held ist gekommen im Sinne Hamlets, um die Welt, die „aus den Fugen ist,

54 A. Assmann 1999/2003, S. 33.
55 Ebd.

einzurenken" (das ist vielleicht im Leben so), im Hinblick auf Tod und Vergessen ist es der Dichter bzw. der Erzähler.

Auf den Zusammenhang von Erzählen, Erinnerung und Totengedenken ist also wiederholt hingewiesen worden. Erzählen galt von je her als eine besondere Form der *Memoria*, es sei auch daran erinnert, dass der Begriff der *Kommemoration* in erster Linie religiös funktionierte. Durch Formen des Erzählens im weitesten Sinne werden Tod und Trauer zum Teil eines *kulturellen Gedächtnisses*, zum einen durch die Schrift in Epitaphen oder anderen Formen, also das Einzigartige, zum anderen durch das Wort in Ritualen, also das Wiederholbare: Wo die Geschichten gelingen (die der Dichter über den oder die Toten erzählt), gelingt die Trauerbewältigung. Hier lässt sich unwillkürlich an Freuds Trauerarbeit denken, ein Begriff, der die vom Schweizer Dichter Peter Bichsel stark kritisiert worden ist[56], was eine Überleitung zur deutschsprachigen Literatur erlaubt.

Thanatologische Tendenzen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur

> „Die Zeit ist um". „Es ist so weit. / Wir sind schon in der Nachspielzeit.
> / Schlusspfiff! Jetzt wird auferstanden! / Skelette raus, soweit vorhanden;
> auf die Bühne zum Finale! / Weltgericht!"
>
> (F.W. Bernstein)

Aus den oben dargestellten Theorien heraus lassen sich nun Kriterien entwickeln, wie sie sich im Sinne einer doppelt „angewandten Literatur- und Kulturwissenschaft Wissenschaft" im Sinne des *practical turn* auf Texte zur Thanatologie anwenden lassen. Hier sollen vorwiegend Texte aus der deutschsprachigen zeitgenössischen Literatur interessieren.

Dabei kann man im Vorfeld schon Unterteilungen vornehmen, etwa Literatur, die sich als Trost an die Hinterbliebenen richtet (im Sinne der diskutierten Trauerarbeit) oder die an die oder den Sterbenden erinnert. Zudem ließe sich die Unterscheidung in Hinblick auf die Rezipienten treffen, etwa ob es sich um Literatur für Erwachsene oder um Literatur für Kinder handelt (es gibt durchaus eine thanatologische Kinderliteratur). Und zum Dritten lässt sich die Literatur in Hinblick auf die Nähe des bekannt- oder verwandtschaftlichen Grades unterteilen, etwa das Nächsten- oder Muttersterben.

Im Zusammenhang mit der Tendenz von Familienroman und Migrationsliteratur sind seit 2000 innerhalb der deutschsprachigen thanatologischen

56 Vgl. Anmerk. 52.

Gegenwartsliteratur – wenn man denn nach dem zuvor Gesagten davon einige vieldiskutierte fiktionale wie teilfiktionale Texte entstanden wie *Muttersterben* und *Schattenfroh. Ein Requiem* (Michael Lenz, Frankfurt/M.: Fischer 2002 und Frankfurt: Fischer 2018), *Der Tod meiner Mutter* (Georg Dietz, 2009), *Vielleicht ist es sogar schön* (Jacob Hein, München: Piper 2004) *Vier Arten, meinen Vater zu beerdigen* (Liane Dirks, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2002), *Die Auferstehung* (Karl Heinz Ott, München: Hanser 2015), *Mein Vater, die Dinge und der Tod* (Rainer Moritz, München: Kunstmann 2018*), Lebt wohl, Ihr Genossen und Geliebten* (Carmen Francesca Banciu, Berlin: Palma Express 2018), *Winterbergs letzte Reise* (Jaroslav Rudiš, München: Luchterhand Literaturverlag 2019) oder Kathrin Aehnlichs Werk *Alle sterben, auch die Löffelstöre* (Hamburg: Arche Verlag 2007).

Die hier genannte Aufzählung ist nicht vollständig, sondern eher repräsentativ zu verstehen. Es handelt sich ohne Ausnahme um Texte, die den Tod eines Elternteils oder eines nahen Angehörigen thematisieren. Darüber hinaus sind auch andere „thanatologische Texte“ häufig innerhalb der deutschsprachigen literarischen Öffentlichkeit rezipiert worden.

Beispielhaft sei dabei etwa an Texte von Daniel Kehlmann *Rosalie geht sterben* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009, aus dem Erzählband *Ruhm*), Daniel Wisser *Königin der Berge* (Salzburg: Jung und Jung Verlag 2018, im gleichen Jahr ausgezeichnet mit dem österreichischen Literaturpreis), Kathrin Schmidt *Du stirbst nicht* (Köln: Kiepenheuer & Witsch) 2009, eigentlich ein Buch über eine Heilung, worin das Sterben aber thematisiert wird), Wolfgang Herrndorf *Arbeit und Struktur* (Berlin: Rowohlt Verlag Berlin 2013) oder an Christoph Schlingensief *So schön wie hier kann im Himmel gar nicht sein. Tagebuch einer Krebserkrankung* (Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009) erinnert.

Selbst die Kinder- und Jugendliteratur hat sich des Themas gestellt, wenn wir an Werke wie Christoph Heins Text *Mama ist gegangen* (Frankfurt (jetzt Berlin Insel-Verlag 2005), Der alte Bär muss Abschied nehmen von Udo Weigelt/Christina Kadmon (Zürich_ Nord-süd-Verlag 2003) oder Leb' wohl, lieber Dachs von Susan Varley und Ingrid Weichselbaumer (München: Verlag Annette Betz 2007).

Was die konkrete Motivik betrifft, so wird hier Sterben (als Prozess) und Tod (als Ergebnis) von Elternteilen, Familienangehörigen oder Partnerinnen und Partnern thematisiert. Es würde den Rahmen des Beitrags sprengen, die Texte im Einzelnen zu betrachten. Die konkreten Einzelanalysen sind Teil in einer größeren angelegten Forschungsarbeit, die in Kürze unter dem Titel *Der gute Tod als Topos anhand der Darstellungen von Nächstensterben in ausgewählten Werken deutschsprachiger Gegenwartsliteratur* erscheinen wird. Am Ende findet sich im Anhang eine Tabelle zur Übersicht nach welchen Kriterien Texte thanatologisch zu betrachten wären. In folgendem Resümee

werden noch einmal Tendenzen von Kriterien der Betrachtung von Texten durch einen thanatologischen Fokus zusammengefasst.

Resümee: Totengedenken und Trauerrituale, Todeserzählungen und Lebensgeschichten

Die seit der Antike gebräuchliche Unterscheidung von Thanatos und Ker/Keres lässt sich so strikt in dieser klaren ausschließenden Trennung in Bezug auf die erwähnten Texte nicht aufrechterhalten. In Hinblick auf die methodischen Vorgaben bei der Betrachtung dieser Texte legt die Thematik von Erinnern und Erzählen zum einen Anleihen beim Erinnerungs- und Gedächtnisdiskurs (individuelles und kulturelles Gedächtnis) nahe, zum anderen der thanatologischen Forschung in ihrer Bedeutung als „Katalysator" der Kultur (J. Assmann), des Weiteren wurden Anleihen bei der Erzähltheorie im Hinblick auf den „unzuverlässigen Erzähler"[57] genommen.

Dabei musste nicht nur zwischen verschiedenen „Todesarten", sondern auch innerhalb der thanatologischen Forschung zwischen Tod, Sterben und Trauer unterschieden werden, wie es in der einschlägigen Forschung unterschiedlichster wissenschaftlicher Provenienzen vollzogen wird, etwa in Freuds Epoche machenden Abhandlung von *Trauer und Melancholie*.

Und schließlich muss zwischen unterschiedlichsten Kommemorationsmedien eher performativer sowie textlicher Art unterschieden werden, die wiederum verschiedene kulturelle Ausformungen findet. Insofern ist der These von Assmann in Hinblick auf den Tod als dem prominentesten Kulturgenerator beizupflichten. Zugleich wurde hier seiner Forderung nach Case Studies innerhalb der thanatologischen Forschung Rechnung getragen werden in Form von Rückbesinnung auf Texten innerhalb der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (wie auch Filme etc.) als Medien des Todes und Trauerns. So lässt sich auch innerhalb der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur von einer Wieder- oder Neuentdeckung des Todes sprechen.

57 Vgl. dazu: Wayne C. Booth: *Rhetoric of Fiction.* University of Chicago Press, Chicago 1961, Ansgar Nünning (Hrsg.): *Unreliable narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur.* WVT – Wissenschaftlicher Verlag, Trier 1998.

Das Leben nehmen oder den Tod geben – Selbstbestimmtes Sterben auf der Schwelle von Utopie zur Realität?

Anda-Lisa Harmening (Paderborn)

Abstract: Im Spannungsfeld einer nach Thomas Macho „neuen Sichtbarkeit des Todes" und dem Wunsch dieses Sterben möglichst selbstbestimmt zu gestalten, zeigt sich der Suizid und die assistierte Sterbehilfe im Sinne Michel Foucaults als Technologie des Selbst und als letzte Selbstbestimmungsgeste. Wolfgang Herrndorfs Arbeit und Struktur und Ferdinand von Schirachs GOTT thematisieren beide Themenkomplexe und involvieren ihre Leser*innen in einen brisanten Dialog über die Möglichkeit der Selbstbestimmung im Angesicht des eigenen Todes. Beide literarischen Beispiele zeigen sich in diesem Kontext als literarische Interventionen, die an der gesellschaftspolitischen Aushandlung über Möglichkeiten und Grenzen von selbstbestimmten Sterben teilhaben.

Keywords: Suizid, Sterben, Selbstbestimmung, assistierte Sterbehilfe

„Die Wahrnehmung der Ambivalenzen der Freiheit hat jedoch der Dynamik der Individualisierung keinen Abbruch getan. Selbstbestimmung beherrscht das Ethos moderner Lebensführung. Am Wandel der Familienformen (von den Scheidungsraten bis zu den gleichgeschlechtlichen Partnerschaften), am Verhältnis zur Sexualität, an der Bewertung der Abtreibung, und eben auch an der gegenwärtigen Diskussion um Patientenverfügung und Sterbehilfe zeigt sich, dass immer noch Deutungen und Normen, die die individuelle Lebensführung kollektiv vorstrukturieren, durch Selbstbestimmungsansprüche unter Druck gesetzt werden."[1]

Die aktuellen Debatten um ein möglichst selbstbestimmtes Sterben betten sich demnach in einen übergreifenden Diskurs um die Selbstbestimmung des Subjekts ein, das sich wiederum in einem Spannungsfeld von individuellen und gesamtgesellschaftlichen Bestrebungen wiederfindet. Die These dieses Beitrags ist, dass (assistierter) Suizid und assistierte Sterbehilfe aus literatur- und sprachwissenschaftlicher als auch aus kulturwissenschaftlicher Sicht im Einklang mit Bestrebungen auf Selbstbestimmung allerdings ohne Bindung an und durch andere nicht gelingen können, demnach in mehrfacher

1 Wolfgang van den Daele (Hrsg.): Biopolitik. Verlag für Sozialwissenschaften/ GWV: Wiesbaden 2005. S. 12.

Hinsicht dialogische Phänomene darstellen. Aus diesem Grund würde ich den Untertitel meines Beitrags gerne wie folgt formulieren:

(Assistierter) Suizid als dialogisches Phänomen. Das Sterben mit und durch den anderen/die andere.

Inwiefern der assistierte Suizid ein in mehrfacher Hinsicht und mit Blick auf seine literaturwissenschaftliche Darstellung dialogisches Phänomen ist, werde ich im Folgenden versuchen nachvollziehbar zu machen. Auch in der Rechtfertigung von Suizidabsichten wird immer wieder die Frage nach den Konsequenzen für andere, andere meint gemeinhin Angehörige oder auch Ärzt*innen, gestellt. Die Frage nach Bezüglichkeit zu anderen und den damit verbundenen Pflichten gegenüber anderen wird in diesem Zusammenhang nicht selten zur Verurteilung von Suizident*innen umgedeutet respektive instrumentalisiert. So argumentiert auch Wolfgang von den Daele im Konnex von Selbstbestimmung und Sterbehilfe wie folgt:

> Selbstbestimmung entbindet nicht von Verantwortung. Dass man sie nicht ohne Rücksicht auf die Kosten verwirklichen darf, ist Konsens. Die Grenzen der eigenen Rechte sind stets die Rechte anderer. Das entspricht nicht nur dem verfassungsrechtlichen Prinzip der gleichen Freiheit aller, sondern auch den elementaren Geboten einer Ethik des „Nicht schaden!". Individuelle Ansprüche auf Selbstbestimmung können daher legitim zurückgewiesen werden, wenn ihre Durchsetzung zur Folge hätte, dass andere in ihren Rechten verletzt oder wichtige Güter der Gemeinschaft beeinträchtigt würden.[2]

Mir geht es in meinen Überlegungen aber nicht um Schuldzuweisungen, sondern um die sprachliche Ausgestaltung des Suizids in der Literatur und inwiefern diese in den zu diskutierenden Beispielen als dialogische Phänomene inszeniert werden. Es geht mir also nochmal nicht um Bewertung oder Schuldzuweisung, auch wenn die Argumentation, dass Angehörige in die Überlegungen zum Suizid inkludiert werden sollen, nachvollziehbar ist.

So konstatiert auch Norbert Groeben in seinem neusten Buch *Sterbenswille*:

> Und zum Dritten stellt der Dialog mit relevanten Bezugspersonen auch eine bestmögliche Sicherung gegen irrationale Kurzschlusshandlungen, also gegen die Möglichkeit eines Affekt-Suizids dar. Im Optimalfall ist also sowohl in Form eines quasi virtuellen Dialogs mit sich selbst als auch eines realen Dialogs mit sozialen Bezugspersonen die Rechtfertigung für den Sterbewillen zu entwickeln, die die eigene (selbst mitbestimmte) Lebensgeschichte, die

2 Wolfgang van den Daele (Hrsg.): Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften/ GWV 2005. S. 13.

> übergreifenden Werthaltungen und die konkreten Handlungsentscheidungen in Übereinstimmung bringt.[3]

Mir geht es neben diesem Dialog der ersten Ordnung, dem realen Dialog mit anderen und dem inneren Dialog mit dem Selbst, um die literarische Ausgestaltung eines Dialogs mit einem imaginären oder konkreten Publikum. Dialogische Verhandlung erfolgt in den von mir ausgewählten, literarischen Beispielen im Verlauf des Entscheidungsprozesses hin zum Suizid, durch die/den Suizidwilligen selbst und im Umkehrschluss durch eine erzählende Instanz, die den jeweils anderen für Tod erklärt. Ich verstehe den literarischen Suizid also in den im Folgenden zu betrachtenden Beispielen als Selbstausdruck mit Bezüglichkeit zu anderen.

Es ist nämlich eine oder ein andere/r, die oder der uns zu Tode erzählt. Wir können ja nicht sagen, dass wir tot sind. Wir können von diesem Wunsch berichten, andere können von der Erfüllung dieses Wunsches berichten.

„Wem gehört unser Leben? Darf ein Mensch entscheiden wie er sterben will? Sind wir das Maß aller Dinge?" Die zugleich diffizilsten und brandaktuellsten Fragen, die vom Juristen und vielfach gefeierten Autor Ferdinand von Schirach mit dem Theaterstück *GOTT* (2020)[4] aufgerufen und scheinbar auch beantwortet werden, sollen im Mittelpunkt dieses Beitrags stehen. Auch *Arbeit und Struktur*, ein Schreibprojekt, das sein Autor, Wolfgang Herrndorf, selbst mit folgenden Worten beschrieb: „Mir scheint, es ist unerträglich, was ich hier schreibe"[5], traut sich diese Fragen in den Mittelpunkt zu rücken. Beide Texte sollen nun ein Schlaglicht auf die gesellschaftspolitisch hoch brisante Frage nach dem selbstbestimmten Sterben werfen und sich diesem von zwei Seiten annähern, nämlich von jenen beiden Polen ausgehend, die Bettina Schöne-Seifert, die wiederum in ihrer philosophischen Abhandlung *Beim Sterben helfen – dürfen wir das?*[6] selbst auf Herrndorfs *Arbeit und Struktur* Bezug nimmt, stark macht: dem Suizid und der assistierten Sterbehilfe.

Übergeordnete Frage beider Analysen ist, inwiefern und mit welchen narratologischen Mitteln literarische Beispiele am gesamtgesellschaftlichen Diskurs über selbstbestimmtes Sterben teilhaben respektive wie sie diesen sogar gestalten können. Beide literarischen Texte, so meine leitende These, zeigen sich als Appell an die Lesenden, als provokante Zumutung, als Involvierung in einen brisanten Diskurs, der sich traut, über selbstbestimmtes

3 Norbert Groeben: Sterbenswille. Verteidigung des rationalen Suizids und Sterbebeistands. Darmstadt: wbg 2021. S. 44.

4 Ferdinand von Schirach: GOTT. München: btb 2020.

5 Wolfgang Herrndorf: Arbeit und Struktur. Hamburg: Rowohlt S. 81.

6 Bettina Schöne-Seifert: Beim Sterben helfen – dürfen wir das? Stuttgart: J.B. Metzler 2020.

Sterben zu verhandeln. Wir beginnen chronologisch, mit *Arbeit und Struktur* aus dem Jahr 2013.

1. „Ich muss wissen, dass ich Herr im eigenen Haus bin“ – Wolfgang Herrndorfs Arbeit und Struktur

Unerträglich scheint das persönliche Schicksal des deutschen Schriftstellers Wolfgang Herrndorf auf geradezu grausame Weise tatsächlich: Der posthum veröffentlichte Text *Arbeit und Struktur* erzählt die Geschichte einer Krankheit, gegen die der Betroffene nur ein Mittel kannte: das Schreiben. Als Herrndorf im Februar 2010 erfährt, dass er an einem Gehirntumor leidet, einem Glioblastoma multiforme, das sich im Sprachzentrum ansiedelt, greift er zum digitalen Stift: er beginnt einen Online-Blog, der von seiner Verlegerin und seinem Lektor posthum mit dem Titel *Arbeit und Struktur*[7] in Buchform veröffentlicht wurde und zu einer seiner erfolgreichsten Publikationen avancierte. Dieser Blog, die Buchpublikum im Rohzustand, ist noch heute in der von Herrndorf hinterlassenen Form unter der URL www.wolfgangherrndorf.de[8] abrufbar. Herrndorfs festgehaltene Krankheitsgeschichte zeichnet sich aufgrund der letalen Diagnose, die mit einer geringen Lebenserwartung einhergeht, als Zeugnis eines Schreibens im Angesicht des Todes[9], einer Sterbeerzählung, aus. Schreiben wird in dieser Phase zum Anker, an den Herrndorf sich mit aller Kraft klammert, sie wird gar titelgebend, denn *Arbeit und Struktur* meint durchaus literarische Arbeit und die Struktur, die diese dem Erkrankten bietet. Wir Lesende begleiten Herrndorf in der Zeitspanne von Februar 2010 bis August 2013, bis hin zu seinem Tod, insgesamt 3,5 Jahre und wir bezeugen seine täglichen, zuweilen sogar mehrmals täglichen Einträge. Im Angesicht der wenigen Zeit, die ihm noch bleibt, beschleunigt sich sein Schreiben, er kultiviert geradezu eine Schreibwut.

Die folgende Überlegung dient als Blickpunkt auf einen vielschichtigen Text, der sich danach fragt, wie Selbstbestimmung im Sterbeprozess gelingen

7 Im Folgenden werden Zitate aus *Arbeit und Struktur* mit der Sigle AuS direkt im Text zitiert.

8 Zuletzt gesehen am: 24.10.2021.

9 Diese Formulierung findet sich auch im Titel meiner Dissertation wieder: Anda-Lisa Harmening: Schreiben im Angesicht des Todes. Wilhelm Fink/Brill: Paderborn 2021. Darin habe ich mich autobiographischen Narrativen und Poetologien des eigenen Sterbens oder des Sterbens eines nahen Angehörigen gewidmet. Die hier formulierten Gedanken finden sich zum Teil auch im Analysekapitel (Teil II, Kapitel 11.2) zu Wolfgang Herrndorfs *Arbeit und Struktur* wieder.

kann und wie dieses Ringen um Selbstbestimmung in literarische Form gegossen wird. Dabei folge ich der These, dass *Arbeit und Struktur* im Sinne Elisabeth Michelbachs unterschiedliche „Aggregatzustände"[10] durchläuft, mit Photographien operiert und schließlich als offener Text zur Einspruchsmöglichkeit gegen einen noch immer starren Diskurs um lebenswertes Leben und selbstbestimmten Tod wird. Auch die gattungstheoretische Vielschichtigkeit des Textes wird zum Abbild eines multiperspektivischen Diskurses, der ein fragiles Subjekt in den Mittelpunkt rückt.

Beginnen wir – aber lediglich in Kürze – bei der Frage danach, welche Form oder Gattung *Arbeit und Struktur* nachzuweisen ist und welche Erwartungen über diese Form bei den Leser*innen geweckt werden. Bislang wurde *Arbeit und Struktur* meist zwischen Tagebuch, Online-Blog und Autobiographie verortet.[11] Weiterhin ließe es sich, vor allem mit Blick auf die Inhaltsebene, als Pathographie, im Sinne Anne Hunsaker-Hawkings[12] als Krankheitsnarration, begreifen. *Arbeit und Struktur* ist darüber hinaus von Photographien durchzogen und in der Online-Version durch Videos ergänzt. All diese Zuschreibungen wecken Erwartungen bei den Leser*innen/Rezipient*innen.

Hierzu sei nur ein Beispiel genannt: die Form des Online-Blogs evoziert die Niederschrift in Echtzeit, in *Arbeit und Struktur* durch die minutengenaue Uhrzeit der Beiträge belegt, die Buchpublikation hat sich dem *aposteriori* verschrieben. Das Online-Blog suggeriert die Kommunikationsfähigkeit, die von Herrndorf wiederum entscheidend abgelehnt wurde:

Aus juristischen Gründen steht im Impressum meines Blogs meine Postadresse mit dem Zusatz „Keine Anfragen."; Keine Anfragen, für alle, die Schwierigkeiten haben, das zu verstehen, bedeutet: Keine Anfragen. (AuS, S. 270)

10 Elisabeth Michelbach: „‚Dem Leben wie einem Roman zu Leibe rücken'. Wolfgang Herrndorfs Blog und Buch ‚Arbeit und Struktur' zwischen digitalem Gebrauchstext und literarischem Werk." In: Innokentij Kreknin u. Chantal Marquardt (Hrsg.): *Das digitalisierte Subjekt. Grenzbereiche zwischen Fiktion und Alltagswirklichkeit. Sonderausgabe 1 von Textpraxis. Digitales Journal für Philologie* 2016, S. 107–129.

11 Siehe dazu beispielsweise: Katarzyna Jaśtal: Wolfgang Herrndorfs Arbeit und Struktur. Autobiografisches Schreiben am Rande des Lebens. In: Kalina Kupczyńska/Jadwiga Kita-Huber (Hrsg.): Autobiografie intermedial. Bielefeld: Aisthesis 2019. S. 459–469.

12 Anne Hunsaker-Hawkings beschäftigt sich in Ihrer Abhandlung *Reconstructing Illness* sowohl mit der Pathographie als literarischem Genre als auch mit virulenten Metaphern, die innerhalb der Forschung zu Pathographien augenscheinlich sind. Siehe dazu: Anne Hunsaker-Hawkings: Reconstructing Illness. Studies in Pathography. Indiana: Purdue University Press 1993.

Es scheint als spiele der Text geradezu mit den gattungsimmanenten Erwartungen der Leser*innen. Treffender als diese groben Genre-Zuordnungen ist allerdings der von Martina Wagner-Egelhaaf geprägte Begriff der „Autofiktion“[13], der eine bewusste Fiktionalisierung des Selbst voraussetzt und damit auch wieder zu einer Spaltung des schreibenden und erschriebenen Ichs führt. Auch Herrndorf selbst diskutiert die Frage nach dem Verhältnis von Faktizität und Fiktionalität:

Vor zwei, drei Jahren auch schon mal angefangen, Sachen in die Wikipedia reinzuschreiben, die in meinem Roman vorkamen. Entweder die Fiktion passt sich der Wirklichkeit an oder umgekehrt. (AuS, S. 151).

In diesem Sinne lässt sich der Begriff der Autofiktion im Sinne eines erschriebenen und demnach fiktionalen Ichs auf *Arbeit und Struktur* anwenden und darin legt er die Doppelbödigkeit der Erzählposition offen. Auch hinsichtlich des Bezugs zu Faktualität und Fiktionalität zeigt sich *Arbeit und Struktur* als äußerst ambivalent.

Dieser kurze Exkurs zur Form von *Arbeit und Struktur* sollte die Vielschichtigkeit des Textes an sich und seiner Form verdeutlichen, die sich durch die Verwendung von Photographien noch potenziert. Im Sinne Michel Foucaults bezeichnet Elisabeth Michelbach den Blog als „Technologie des Selbst“[14] und in diesem Sinne als Instrument der Subjektkonstitution. Diese Konstruktion und zugleich Inszenierung eines Selbst findet sich ebenfalls in den photographischen Selbstporträts wieder, die den Text begleiten und offensichtlich aus der Perspektive einer integrierten Computerkamera aufgenommen worden sind.[15] Wie die Abbildung 1 verdeutlicht, heftet sich der Blick Herrndorfs auf den/die Lesende*n: Er bricht die vierte Wand auf. Diese Photographien werden auch vor dem Hintergrund der scheinbaren Privatheit, die Herrndorf in Form des Tagebuchs und den eingelagerten Photographien aufruft, durch den Blick in die Kamera und den gleichzeitigen Blick der Lesenden in seine Privaträume noch deutlicher als Zeugnisse von scheinbarer Authentizität gedeutet.

Die bereits angesprochene Spaltung, Alienation des Ichs, im Angesicht des eigenen Todes kulminiert in dem Eintrag vom 24. August 2011:

13 Martina Wagner-Egelhaaf: Autofiktion – Theorie und Praxis des autobiographischen Schreibens. Münster: Universitäts- und Landesbibliothek Münster 2009.

14 Elisabeth Michelbach: „‚Dem Leben wie einem Roman zu Leibe rücken‘. Wolfgang Herrndorfs Blog und Buch ‚Arbeit und Struktur‘ zwischen digitalem Gebrauchstext und literarischem Werk.“ In: Innokentij Kreknin u. Chantal Marquardt (Hrsg.): *Das digitalisierte Subjekt. Grenzbereiche zwischen Fiktion und Alltagswirklichkeit. Sonderausgabe 1 von Textpraxis. Digitales Journal für Philologie* 2016, S. 107–129: 120.

15 Vgl. beispielsweise die Photographie auf Seite 345 in *Arbeit und Struktur*.

Bücher, in die ich mir Notizen gemacht habe, in der Badewanne eingeweicht und zerrissen. Nietzsche, Schopenhauer, Adorno. 31 Jahre Briefe, 28 Jahre Tagebücher. An zwei Stellen reingeguckt: ein Unbekannter. (AuS, S. 232).

Die diesen Beitrag begleitende Photographie (Abbildung 2) ruft bei dem/der Betrachtenden das Bild eines Suizids in ebendieser Badewanne hervorruft. Die Analogie zwischen Badewanne und Grab ist bestechend. Das schreibende Ich trennt sich gewissermaßen von einer früheren Version seiner selbst und ertränkt dieses respektive dessen Worte und gewissermaßen auch die Tagebuchpraxis an sich.

Wie die bisherigen Beobachtungen zeigen konnten, changiert Herrndorfs *Arbeit und Struktur* zwischen literarischem sowie digitalem Tagebuch und in Buchform publiziertem literarischem Text, zwischen autobiographischem und fiktionalem Text.

Dabei verbindet Herrndorf unterschiedliche Attribute der genannten Formen zu einer produktiven gattungstheoretischen Aushandlung und lässt deren scheinbar diametrale Anlage produktiv interagieren.

Neben den hunderten von Einträgen, die Herrndorf in schriftliche Form kleidete, finden sich in *Arbeit und Struktur* 29 Photographien und eine graphische Darstellung. Während die Statistiken und Daten, die Herrndorf anführt, zu einer Vergleichbarkeit und dem Generieren einer gemeinsamen Gruppe aus betroffenen Erkrankten führen, übernehmen die Photographien vielmehr die Funktion, die Individualität des Sterbenden zu bewahren und dessen schwindende Sprachfähigkeit zu substituieren.

Die Frage stellt sich, welche weiteren Funktionen diese Photographien erfüllen und in welchem Verhältnis sie zum literarischen Text stehen.

Aus der Zusammenschau der prägnantesten Passagen, in denen Herrndorf Photographien in den Text einspeist, ergeben sich für die Photographien folgende drei Funktionen: **Dokumentation, Überprüfung, und Vielperspektivierung.**

Mit Hinblick auf Attribute, die der Photographie als Konservierungsmedium zugesprochen werden, lässt sich die Zuschreibung von Wim Wenders hinsichtlich der Korrelation von Tod und Photographie besonders hervorheben: „Jedes Photo ist eine Erinnerung an unsere Sterblichkeit. Jedes Photo handelt von Leben und Tod."[16] Auch Susan Sontag benennt die Photographie als *memento mori*,[17] als Zeugnis und gleichzeitige Konservierung von Vergänglichkeit. Diese Vergänglichkeit im Blick haltend, verwendet Herrndorf die Photographien häufig als minutengenaue Dokumentation seines

16 Wim Wenders: Einmal. Bilder und Geschichten. Bilder und Geschichten. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1994. S. 12 f.

17 Susan Sontag: On Photography. New York: Penguin 1977. S. 15.

Krankheitsverlaufs und der schier schonungslosen Auseinandersetzung, dem „Ringen nach Identität“[18] im Angesicht des eigenen Todes.

Im April 2010 notiert Herrndorf „Auf Wiedersehen, Haare.“ (AuS, S. 40) Herrndorf bemerkt körperlich nun Veränderungen, die seine Krankheit auch nach außen hin sichtbar werden lassen. Diese körperlichen Symptome zeigen ihn wiederum als Erkrankten.

Neben der Funktion der Dokumentation benutzt Herrndorf Photographien auch als Überprüfungsmechanismus. Sie dienen ihm als weitere Perspektive auf Bereiche seiner Krankheit, die er nicht mehr bewusst kontrollieren kann. Eine Photographie (Abbildung 3), die dem Beitrag vom 21. August 2011 zugeordnet ist, zeigt Herrndorf, der sich einen Notizzettel vor sein Gesicht haltend als gespaltenes Ich inszeniert. Die niedergeschriebenen Notizen vor seinem Gesicht dokumentieren den sprachlichen Ausfall und gelten gleichzeitig als Legitimation für dieses Erlebnis, das aufgrund einer Teilamnesie nicht bewusst von ihm erinnert werden kann. (AuS, S. 230).

Exemplarisch für die dritte Funktion von Photographien, die Vielperspektivierung, steht eine Photographie (Abbildung 4), die zwischen den Einträgen vom 25. und 26. Oktober 2011 abgebildet wird: eine Operationsnarbe auf dem Hinterkopf wird in den Fokus der Betrachtung gerückt. Es ist die Zeit der Entlassung, während der Herrndorf diese Photographie aufnimmt und bemerkt: „Als Folge der OP scheint sich mein Sichtfeld noch einmal verkleinert oder verändert zu haben.“(AuS, S. 269)[19] An der Stelle, an der der Körper eingeschränkt wird, leistet das Medium Ersatz.

Unter der Schlagzeile „Wolfgang Herrndorf ist tot“ publiziert die Wochenzeitung DIE ZEIT am 27. August 2013 einen Artikel, der den Tod Herrndorfs verkündet und auf das Blog-Tagebuch als Verifizierung verweist. Der letzte Eintrag des Blogs wurde unter der Überschrift „Schluss“ veröffentlicht und besteht aus nur einem Satz: „Am Montag, den 26. August 2013, ist Wolfgang Herrndorf gestorben.“ Kathrin Passig, Herrndorfs Lektorin ist Urheberin des Eintrags, der inzwischen in folgende Version verändert worden ist: „Wolfgang Herrndorf hat sich am Montag, den 26. August 2013 gegen 23.15 Uhr am Ufer des Hohenzollernkanals erschossen.“ Während DIE ZEIT aus Pietätsgründen keine anschauliche Beschreibung der Todesumstände Herrndorfs abdrucken möchte, liefert Herrndorf selbst den konkreten Bezug zu seinem geplanten

18 Roland Berbig u. a. (Hrsg.): *Krankheit, Sterben und Tod im Leben und Schreiben europäischer Schriftsteller 2: 20. und 21. Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2017. S. 250.

19 Christiane Arndt: „Das eigene Grab sehen. Narrative Implikationen medizinischer Abbildungen in Herrndorfs ‚Arbeit und Struktur‘.“ In: *Zeitschrift für Germanistik* 28.03.2018, S. 519–539, hier S. 528–535.

Suizid und hinterlässt sogar eine sogenannte Exitstrategie, die den Winkel benennt, aus dem eine Waffe abgefeuert werden sollte, wenn sich der Schuss als tödlich erweisen soll.

> aber das war noch zu Zeiten der Manie, und da war ich noch vollkommen sicher, dass es nur eine Waffe sein könne. Aus dem einfachen Grund, dass ich herumging und mich prüfte und spürte, die Sache nicht in einem Moment der Verzweiflung, sondern der Euphorie hinter mich bringen zu können, und ohne Probleme. Voraussetzung dafür war, dass zwischen Entschluss und Ausführung nicht mehr als eine Zehntelsekunde liegen dürfe. [. . .] Weil, ich wollte ja nicht sterben, zu keinem Zeitpunkt, und ich will es auch jetzt nicht. Aber die Gewissheit, es selbst in der Hand zu haben, war von Anfang an notwendiger Bestandteil meiner Psychohygiene. [. . .] Ich muss wissen, dass ich Herr im eigenen Haus bin. (AuS, S. 59).

Der konkrete Hinweis auf die Eigenmächtigkeit der Entscheidung zum Suizid[20] wird im Nachwort an prominenter, nämlich letzter Stelle, thematisiert. Marcus Gärtner und Kathrin Passig beenden ihr Nachwort wie folgt: „Es dürfte einer der letzten Tage gewesen sein, an denen er noch zu der Tat imstande war." (AuS, S. 445) Auch wenn dieser Satz auf Ebene der Aussage ambivalent gedeutet werden kann, da er zum einen die physische Befähigung zur Ausführung des Suizids und zum anderen die psychische Entscheidungsfähigkeit betreffen kann, verweist er deutlich auf den Diskurs der Selbstbestimmung oder wie Corinna Caduff konstatiert des „Autonomiegewinns"[21] des Todes.

So widmet auch der Schriftsteller Georg Diez *Arbeit und Struktur* einige Zeilen, wenn er in seinem Essay *Die letzte Freiheit* über die Selbstbestimmung im Suizid meditiert:

> Herrndorf formuliert in „Arbeit und Struktur" einen sehr pragmatischen, pathosfreien Individualismus, ohne ideologischen Überbau und auch ohne philosophisches Fundament. Es ist eine Art freihändiges Denken, das so schlingert, weil es vom Tod angetrieben ist, zwischen Hoffnung und Aufgeben, ein ständiges Suchen nach der richtigen Balance und dem nötigen Tempo, umso lange durchzuhalten wie möglich. Und dabei doch irgendwann

20 Ich verwende innerhalb dieser literarischen Analyse den Begriff des Suizids und nehme vom deutlich pejorativen Begriff des Selbstmords Abstand. Synonym ließe sich der Begriff des Freitods, im Sinne des frei gewählten Tods, verwenden. Siehe dazu: Ludwig A. Minelli: „Darf der Begriff „Selbstmord" noch verwendet werden?" Auf: https://hpd.de/artikel/darf-begriff-selbstmord-noch-verwendet-werden-16956 [gesehen am: 01.02.2020]. Allerdings haftet dem Begriff des Freitods in meinen Augen zu sehr die Aura des Freiwilligen an, die dem Schicksal Schwerstkranker nicht gerecht wird, die sich wie im Fall von Herrndorf mit Blick auf den potenziellen Verlust ihrer Würde das Leben nehmen.

21 Vgl. Corinna Caduff: Szenen des Todes. Basel: Lenos 2013. S. 152.

den richtigen Moment zu finden, um abzuspringen, wach genug noch und auch physisch in der Lage, den Schuss zu setzen.[22]

Obschon die Sprache im Angesicht des Todes häufig als krisenhaft empfunden wird, ist das Schreiben im Sinne einer *writing cure* sinnstiftend.[23] Herrndorfs Arbeiten verstehen sich in dem Sinne als Narrativ der Selbstbestimmung, die in letzter Konsequenz im Suizid ihre Entsprechung finden.

Dass Herrndorf bis zum Schluss die handelnde Hauptfigur seiner Sterbeerzählung war, kann er nicht mehr selbst erzählen, denn die Erzählung kann dem, was sie erzählt, nicht gleichzeitig werden.[24]

Trotzdem behält der Schriftsteller, der sich mit Sarkasmus und Arbeit gegen seinen nahenden Tod rüstet, letztlich dann aber doch das letzte Worte, in dem er dafür sorgt, dass posthum die sogenannte Exitstrategie (AuS, Nachwort) publiziert wird. Dieses Paradox der Selbstbestimmung im Angesicht des eigenen Todes bleibt bestehen. Herrndorf braucht eine andere Person, um sich zu Tode zu erzählen. Sein Suizid erfolgt im Dialog, nicht zuletzt auch mit den Lesenden. So wird Herrndorfs Text zur Frage einer Haltung[25] im Sterben und zum „Kampf um die eigene Stimme“[26], die sich auch an ein imaginäres Publikum richtet.

Herrndorf zeigt mit seinem Blog-Tagebuch ein Modell auf, das die Ästhetik über den Tod siegen lässt.

Das wohl wirkmächtigste Symbol seiner Selbstbestimmung ist und bleibt sein Revolver, der im Literaturarchiv Marbach seinen Platz gefunden hat.[27] Er erinnert an sein Vorhaben, einen „code civil“ (AuS, S. 444) zu verfassen, der anderen Betroffenen Hilfestellung leistet und vor allem eines: Selbstbestimmung.

22 Georg Diez: Die letzte Freiheit. Vom Recht sein Ende selbst zu bestimmen. Berlin: Pieper 2015. S. 76.

23 Siehe zum Schreiben als writing cure auch: Stephen J. Lepore u. Joshua My Smyth (Hrsg.): The Writing Cure: How Expressive Writing Promotes Health and Emotional Well-Being. Washington: Amer Psychological Association 2002.

24 Vgl. Michael Coors: „Narrative des guten Sterbens.“ In: PENG-KELLER, Simon u. Andreas Mauz (Hrsg.): Sterbenarrative. Hermeneutische Erkundungen des Erzählens am und vom Lebensende. Berlin: De Gruyter 2018. S. 204.

25 Siehe dazu Teil I, Kapitel 5.2 meiner Dissertation und die Ausführungen zum Begriff der Haltung im Angesicht des Todes.

26 Frank Degler / Christian Kohlross: Epochen, Krankheiten: Konstellationen von Literatur und Pathologie. Sankt Ingebert: Röhrig Universitätsverlag 2006. S. 237.

27 Vgl. Julia Encke: Herrndorfs Revolver. Auf: https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/wolfgang-herrndorfs-selbstmord-waffe-in-literaturarchiv-marbach-14169286.html [Gesehen am: 02.07.2020].

Wenn wir auf die eingangs formulierte Frage „Wem gehört unser Leben?" zurückkommen und wagen möchten diese zu beantworten, dann erlaube ich mir im Sinne Herrndorfs zu antworten: uns selbst.

Während Herrndorf sich ausdrücklich gegen den assistierten Suizid äußert: „So will ich nicht sterben, so kann ich nicht sterben, so werde ich nicht sterben. Nur über meine Leiche." (AuS, S. 310), aber für den Suizid ausspricht, wirft das zweite literarische Beispiel *GOTT* genau auf diesen Themenkomplex ein Schlaglicht.

2. *Selbstbestimmung und Abstimmung im aporetischen Diskurs der Zeit – Ferdinand von Schirachs* GOTT

An dieser Stelle soll zumindest noch ein Ausblick auf Ferdinand von Schirachs *GOTT*[28] gegeben werden, das auf weniger ästhetische und narratologische Weise zum Stein des Anstoßes einer neu aufgelebten Debatte über selbstbestimmtes Sterben wird und das anders als Herrndorfs Text auf den breitengesellschaftlichen Diskurs und demokratische Mitbestimmung abzielt.

Diese eingangs genannten gewichtigen und nicht minder provokanten Fragen begleiten Ferdinand von Schirachs neustes Theaterstück *GOTT*, das 2020 in Buchform erschienen, inzwischen verfilmt und für zahlreiche Theaterbühnen adaptiert wurde. Die Möglichkeit das eigene Leben durch Zuhilfenahme von assistierter Sterbehilfe beenden zu können, wird darin vor dem Hintergrund des Falls von Herrn Gärtner in Form einer fiktiven Ethikkommissionssitzung verhandelt. Das Ergebnis bleibt offen und wird von den Leser*innen und Rezipient*innen selbst gefasst.

Herr Gärtner, 78-jährig und gesund, möchte seinem Leben ein Ende setzen. Die Begründung für diesen Wunsch benennt er mit dem Ableben seiner Ehefrau, seiner Trauer um sie, die wiederum aufgrund der Verweigerung der behandelnden Ärzt*innen assistierte Sterbehilfe durchzuführen unter starken Schmerzen ihre letzten Monate auf Erden fristen musste. So heißt es in seiner Erklärung:

> „Sie fehlt mir, wenn ich aufwache, und sie fehlt mir, wenn ich einschlafe. Sie fehlt bei allem, was ich tue und bei allem, was ich sehe. Sie ist weg und ich bin noch da. Das ist nicht richtig."

28 Auch die Zitate aus *GOTT* werden direkt im Text und mit der Sigle G zitiert.

> Gleichzeitig tritt Herr Gärtner mit dem konkreten „Auftrag“ auf: „Ich will, dass man Menschen wie mir hilft. Ich will sterben, und das ist nicht amoralisch, egoistisch oder krank.“ (G, S. 20.)
>
> „Ich sagte schon, das Leben bedeutet mir nichts. Nichts mehr. Und ich will nicht irgendwann ins Krankenhaus, ich will nicht an Schläuchen hängen, ich will nicht aus dem Mund sabbern, und ich will nicht dement werden. Ich will als ordentlicher Mensch sterben, so, wie ich gelebt habe.“ (G, S. 18).

Vorherige Gespräche mit Psycholog*innen belegen: Herr Gärtner ist zurechnungsfähig, seine Entscheidung erfolgt auf Basis seiner ärztlich assistierten Zurechnungsfähigkeit.

Gärtner erklärt sich in Form der Ethikkommissionssitzung selbst zum Fall und zum Abbild einer öffentlichen Debatte, die sich aus hochkomplexen Diskursen zusammensetzt.

Schirachs durchaus umstrittenes,[29] holzschnittartiges Theaterstück bettet sich in einen gesellschaftlichen, aber auch durchaus juristischen Diskurs über selbstbestimmtes Sterben ein.

Am 26. Februar 2020 hat das Bundesverfassungsgericht das Verbot der geschäftsmäßigen Förderung der Selbsttötung für verfassungswidrig erklärt. Demnach verstoße der entsprechende Paragraf 217 des Strafgesetzbuches (StGB) gegen das Grundgesetz und sei somit nichtig. Das im Grundgesetz verankerte allgemeine Persönlichkeitsrecht umfasse auch ein „Recht auf selbstbestimmtes Sterben“ und die „Freiheit, hierfür bei Dritten Hilfe zu suchen“, begründet der Zweite Senat sein Urteil.[30] Der Bundestag hatte Anfang November 2015 mit einer Drei-Fünftel-Mehrheit einen fraktionsübergreifenden Gesetzesentwurf beschlossen, der die „geschäftsmäßige Förderung der Selbsttötung“ strafbar gemacht hatte. In der ZEIT wird die am 26.02.2020 gefällte Entscheidung wie folgt kommentiert: „Recht auf Tod Machtwort aus Karlsruhe: Der Sterbehilfe-Paragraf im Strafgesetzbuch ist nichtig.“[31] Gleichzeitig geht mit diesem Urteil aber auch einher, dass Niemand verpflichtet werden kann, Suizidhilfe zu leisten. Seit Januar 2021 soll die Diskussion über ein neues Gesetz vorangetrieben werden, sodass Schirachs GOTT zur rechten Zeit kommt.

29 Einige Rezensionen kritisieren die verkürzte Darstellung dieses hochkomplexen Themas. Siehe beispielsweise: https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/offener-brief-zu-gott-von-ferdinand-von-schirach-17063545.html (gesehen am 27.10.2021).

30 https://www.bundesverfassungsgericht.de/SharedDocs/Pressemitteilungen/DE/2020/bvg20-012.html (gesehen: 27.10.2021).

31 https://www.zeit.de/2020/10/paragraf-217-sterbehilfe-strafgesetzbuch?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F (gesehen am 28.10.2021).

Dass Schirach im Fall von *GOTT* – wie auch bei *Terror* aus dem Jahr 2015 – wieder die Form des Theaterstücks wählt, überrascht nicht, da es eben genau für die gleiche (gesellschaftliche) Bühne geschrieben wurde und erneut, der ich möchte sie einmal „Methode Schirach“ nennen, entspricht. Mit dieser Formgebung begibt sich Schirach bereits in einen Schwellenraum zwischen fiktionaler Erzählung und auf Realisierung hingeschriebenen Plot, der durch Regisseur*innen und Schauspieler*innen in eine Öffentlichkeit getragen wird. Er bettet diesen in einen rechtsfreien Raum (doppelt rechtsfrei: in der Fiktion und in der Ethikkommission), in dem Rechtliches zumindest nur Gehör finden muss, nicht entschieden wird, ein und lenkt die Aufmerksamkeit zunächst auf den trauernden Herrn Gärtner, der als Fallgeschichte und als Stellvertreter des sogenannten Liebes- oder Symbiosetods betrachtet werden kann. Damit rückt Schirach einen durchaus kontroversen Fall in den Mittelpunkt der Abstimmung.

Es ist die primär politische Funktion des nach Bertolt Brechts „epischen Theaters“,[32] die Schirach reaktualisiert, seine genuine Funktion als Verhandlungs- und Reflexionsort der polis, als Ort demokratischer Integration der Bürger*innen und äußerer Repräsentation der demokratischen Gesellschaftsform. In *GOTT* erhebt Schirach die Zuschauer*innen und Leser*innen erneut zu Richter*innen, zu Entscheidenden in hochbrisanten aktuellen Themen, die entweder im Theater per Handzeichen oder über einen Anruf das Urteil des Ethikrates fällen. Im Fall von *GOTT* werden sie sogar zur Erweiterung des Ethikrates.

Die Methode-Schirach tut genau jenes: sie lässt scheinbar individuelle Fälle zu einem kollektiven, gemeinschaftlichen Erleben werden, führt die Leser*innen und Zuschauer*innen an die Grenzen ihrer Urteilskraft und involviert sie, wirbt geradezu um Empathie für Entscheidungsträger*innen. Die Methode Schirach ist demnach Gedankenspiel, Diskurs, rhetorische Übung und auch eine Zumutung derjenigen, die sich trauen sich zumuten zu lassen, was die Gesellschaft in ihren Grundfesten betrifft.

So konstatiert auch Thomas Macho, dass wir in suizidfaszinierten Zeiten leben.[33] Ist *GOTT* also ein nach Aufmerksamkeit haschendes literarisches Denkstück, ein im Sinne Bertolt Brechts moralisches Lehrstück mit Sensibilisierung für historisches Wissen oder ein provokanter Beitrag zu einem aporetischen Diskurs?

32 Vgl. dazu Bertolt Brechts Definition des politischen Theaters als Ort der Bildung und Befähigung zur Entscheidungsfindung für die Rezipient*innen. Bertolt Brecht: Schriften zum Theater. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999.

33 Thomas Macho: Das Leben nehmen. Suizid in der Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2017.

Auch die Philosophin und Journalistin Svenja Flaßpöhler beantwortet in ihrer Analyse zu aktuellen Debatten über selbstbestimmtes Sterben die eingangs gestellte Frage, wem unser Leben gehört, entschieden mit der Titelgebung: *Mein Tod gehört mir.*[34] Das Abstimmungsergebnis zu der Ausstrahlung von GOTT am 23.11.2020 in der ARD bekräftigt diese Deutung: 70,8 % der abstimmenden 546.000 Deutschen waren dafür, dass der Protagonist Richard Gärtner durch Zuhilfenahme von assistierter Sterbehilfe sterben darf. Für sie hat auch ein physisch gesunder Mensch wie er ein Recht auf assistierte Sterbehilfe. Schirach würde wohl provokant antworten: Der Mensch ist sich sein eigener Gott. Letztlich erwirkt die Abstimmung keine Gesetzesänderung, sie bewirkt aber ein Nachdenken und ein Innehalten der Abstimmenden vor all den Aporien, die diese wichtigen Fragen aufwerfen. Eben deshalb betont Schirach immer wieder, dass die Ethikkommission kein Gerichtssaal sei, sondern ein freier Raum für gesellschaftlichen Diskurs und Pluralität von Perspektiven. Auch jene Instanzen, an die Schirach den Menschen verweist, nämlich den Ethikrat, erscheinen als tendenziös und offenbaren die Aporetik und Komplexität dieser Diskussionsgrundlagen.

Ich versuche nun die bisherigen Gedanken zusammenzufassen:

Beide betrachteten Texte verbindet die Frage danach, wem unser Leben gehört, beide Texte mischen sich ein, bereichern einen hochkomplexen Diskurs und zeigen die Strahlkraft von Literatur auf. Sie sind literarische Interventionen. Sie wollen ins Gespräch bringen und nicht dogmatisch vorführen, was richtig oder falsch ist, sondern diesen komplexen Diskursen einen Aushandlungsraum geben, der zuweilen im Uneindeutigen verbleiben muss, um offen für vielschichtige Perspektiven zu bleiben. Gleichzeitig möchten sie die Entscheidungen über Leben und Tod an ihre Rezipient*innen zurückgeben, sie involvieren in einen Diskurs, der uns auf uns selbst zurückwirft und sie kommen zur rechten Zeit, denn wie Norbert Groeben in seinem Buch *Sterbenswille* zurecht schreibt, kann jetzt die Utopie des selbstbestimmten Sterbens Realität werden. Jetzt wird entschieden, inwiefern die Sterbehilfe einen rechtlichen Rahmen erhalten kann, der sich – so wäre zu hoffen – auf Aufklärung, Prophylaxe und Sterbebegleitung gründet. Dem muss ein breitengesellschaftlicher Diskurs oder gar Dialog vorweggehen. Es scheint als wollte Herrndorfs *Arbeit und Struktur* uns sagen: Auf Basis dieser Informationen entscheidest Du über Dein Leben und auch über Deinen Tod und Schirach würde wohl sagen: sei Dein eigener Gott.

Blicken wir auf die von mir eingangs formulierten Thesen zurück und fragen wir uns, ob der Suizid und die assistierte Sterbehilfe, die ja schon im

34 Svenja Flaßpöhler: Mein Tod gehört mir. Über selbstbestimmtes Sterben. München: Pantheon 2013.

Wort der Assistenz die Hilfe eines/einer anderen mitdenkt, als literarischer Dialog zu denken sind und welche Rollen Literatur in diesem Zusammenhang übernimmt.

Die Betrachtungen der literarischen Beispiele konnten im Fall von Herrndorf deutlich machen, dass dieser sich in Form seines Blogs und später dann in Form der Buchpublikation an ein Publikum wendet, dieses durch direkten Augenkontakt und Ansprache involviert und für dieses die Exitstrategie zurücklässt. Seine Gedanken vor dem erfolgten Suizid werden in *Arbeit und Struktur* festgehalten und richten sich an seine Leser*innenschaft. Gleichzeitig gibt es ein konkretes Lektor*innenpaar, das sich zum einen für die posthume Publikation verantwortlich zeichnet und dass in Form einer Twitternachricht den Tod Herrndorfs bezeugt. Kathrin Passig ist die andere, die Herrndorf für Tod erklärt und die dafür sorgt, dass dieser Tod in eine breite Öffentlichkeit getragen wird. Damit reproduziert sich nicht nur in der konkreten Exitstratgie ein Narrativ, dass wir schon im berühmten Briefroman *Die Leiden des jungen Werther* von Johann Wolfgang von Goethe finden, sondern auch die Stellvertreter-Struktur wird reproduziert, da in Goethes Werk der Herausgeber für Werther dessen Ende erzählt.[35] So ist es im Fall Herrndorfs Kathrin Passig, die als im wahrsten Sinne des Wortes Herausgeberin agiert.

Im Fall von *GOTT* richtet sich die gesamte Anlage des Theaterstücks an ein richtendes Publikum, das deutlich in die Entscheidungsverantwortung genommen wird und das Herrn Gärtner als Fallbeispiel vorführt, welches möglicherweise weitreichende Weichenstellungen für selbstbestimmtes Sterben mit sich bringen wird.

Welche Rolle nimmt Literatur in diesem spannungsgeladenen Diskursfeld zwischen Selbstbestimmung und theologischen, ethischen und rechtlichen Diskursen ein?

Beide Texte machen meiner Meinung nach ihren Leser*innen Angebote. Ich folge demnach einem rezeptionsästhetischen Verständnis von „literarischen Texten“. Sie machen Angebote über mögliche Sterbens- und Lebensentwürfe und sie befähigen zur Selbstbestimmung der Leser*innen. Literatur übernimmt demnach gleichzeitig die Sensibilisierung für mögliche Sterbens- und Lebensentwürfe, eine Sensibilisierung für das Mögliche innerhalb von Grenzerfahrungen, die zum Ausdruck drängen und Literatur wird zum Ort eines Dialogs zwischen betroffenem Ich mit sich selbst, den anderen und einem imaginären Publikum.

„Jedes literarische Schriftstück ist von der Anlage her eine Stellvertretung“ äußert Christine Abbt in ihrer Abhandlung über den wortlosen Suizid

35 Vgl. Johann Wolfgang von Goethe: Die Leiden des jungen Werther. Herausgeberbericht zum Ende des Briefromans.

und bezieht sich damit auf die Funktion von Literatur, überzeitlich und entpersonalisiert Stellung zu komplexen Diskursen zu beziehen. Selbst in autobiographischer Literatur ist die Möglichkeit gegeben, dass die schreibende Instanz sich schreibend von sich selbst entfernt und gleichzeitig eine Art Exempel statuiert.

„Verantwortliche Sprache, die vom Abwesenden zeugt, schafft Raum, in dem Bleiben möglich ist.“[36]

Abbt nimmt mit dieser Äußerung auf einen Text von Jacques Derrida Bezug, der den Titel *Demeure. Maurice Blanchot* trägt, was in der deutschen Fassung mit „Bleibe“ übersetzt werden kann. „Demeure“[37] bedeutet aber auch Aufenthaltsort und damit die literarische Konservierung des Abwesenden, die Kommemoration. Die Literatur wird damit erneut zu einer littérature engagée, die sich in diesem Fall für die/den andere*n und seinen/ihren selbstbestimmten Tod engagiert, in ihn sich aufnimmt und weiterträgt, seine Geschichte für sie erzählt. Ich würde in diesem Sinne gerne mit einem Zitat des Komparatisten Ottmar Ette enden:

„Literatur vermittelt stets ein spezifisches Wissen davon, wie man lebt oder leben könnte – und eben darum auch ein Wissen davon, wie man nicht (über-)leben kann.“[38] Und ich erweitere das Zitat Ettes einmal: Literatur vermittelt nicht nur dieses Wissen, sie konserviert es auch, im Dialog mit ihren Leser*innen.

36 Christine Abbt: Der wortlose Suizid. Die literarische Gestaltung der Sprachverlassenheit als Herausforderung für die Ethik. Wilhelm Fink: Paderborn 2007. S. 202.

37 Jacques Derrida: Demeure. Maurice Blanchot. Paris: Galillé 1998.

38 Ottmar Ette: „Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft. Eine Programmschrift im Jahr der Geisteswissenschaften“; in *Lendemains. Études comparées sur le France – Vergleichende Frankreichforschung* 125, 2007: *Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft. L'Allemagne à l'épreuve de la Volkskunde*; S. 7–32: 20/21.

Vom Heldentod zum Ackermann – Fallanalysen zum Motiv des Todes in der mittelalterlichen Literatur

Amelie Bendheim (Luxembourg)

Abstract: Dass das Mittelalter den Tod bereits höchst unterschiedlich erzählt, zeigt der Blick auf zwei ausgewählte Textbeispiele, das *Rolandslied* des Pfaffen Konrad sowie den *Ackermann* des Johannes von Tepl. Unter Einbezug der terminologischen Differenzierung von Assmann (Todeshinnahme vs. Todesauflehnung) behandelt der Beitrag Rolands Heldentod sowie die interrogative Sprechhaltung des Ackermanns, um zu ermitteln, wie die ästhetische Darstellung des Todes narrativ funktionalisiert wird und welche kulturspezifischen Wahrnehmungen des Todes sich daraus ableiten lassen.

Keywords: Ackermann, Johannes von Tepl, Rolandslied, Pfaffe Konrad, Todeshinnahme, Todesauflehnung, Interrogatio

1. Den Tod erzählen

Narrationen über den Tod gewinnen ihr sinn- und bedeutungsstiftendes Potenzial daraus, ein zwar wissenschaftlich erklärbares, nicht aber gänzlich fassbares Phänomen vermittel- und damit in Teilen bewältigbar bzw. zumindest annehmbar zu machen, indem sie es in übergreifende kulturelle Deutungszusammenhänge einbetten. Sie behandeln ein „Urproblem der menschlichen Existenz“ (Assmann 2001: 415), das den Menschen als erkennendes Verstandeswesen, wie bereits Augustinus formuliert, mit dem unentrinnbaren Schicksal seiner Sterblichkeit konfrontiert, welches ihn in eine beständige innere Unruhe versetzt (Confessiones I.1,1[1]).

Lässt sich daraus ein anthropologisches Grundinteresse, den Tod zu erzählen, ableiten, wird dieses in verschiedenen (Text-)Kulturen auf ganz unterschiedliche Weise umgesetzt,[2] wobei die jeweiligen narrativen Vermittlungsformen kulturspezifische Kodierungen und Symbolisierungen von Welt bilden. In diesem Sinn sind auch vormoderne (literar-)ästhetische

1 Lat.: *et homo circumferens mortalitatem suam [. . .] et inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te* (Augustinus 2004).

2 „So einförmig der Tod sich aus biologischer Perspektive ausnehmen mag, so tausendfältige Formen nimmt seine kulturelle Überformung und Bewältigung an“, konstatiert auch Assmann (2001: 415).

Bearbeitungen des Themas „Tod/Eschatologie" als spezifische Formen der Selbstwahrnehmung und -thematisierung einer Kultur (vgl. Voßkamp 2003: 77) zu verstehen, können als „Indikator[en] kollektiver Mentalität" (Ariès 1976: 123) in Anspruch genommen werden, wobei, so der französische Mediävist Philippe Ariès, die mittelalterliche Literatur „mit aller Deutlichkeit [. . .] eine bestimmte Einstellung zum Tode zu erkennen gibt" (ebd.). Diese besondere Deutlichkeit ließe sich mitunter daraus ableiten, dass mittelalterliche Texte immer auch Gebrauchsliteratur waren und als solche im Hinblick auf gesellschaftliche, politische und/oder religiöse Diskurse funktionalisiert wurden, nicht aber nur zum Zwecke „absichtsloser" Unterhaltung;[3] als Produkte mäzenatischer Auftragsarbeit waren sie vielfach von Herrschaftsinteressen determiniert, hatten immer auch stilbildend und repräsentativ Wirkung zu erzeugen, was eine stärker belehrend-unterrichtende Grundhaltung (im Sinne des *delectare*) befördern konnte.

Im Anschluss an die von Assmann in seinem Beitrag *Tod und Kultur* eingeführten kulturellen Idealtypen, den „Kulturen der Todeshinnahme" auf der einen sowie den „Kulturen der Todesauflehnung" (Assmann 2001: 411) auf der anderen Seite, sollen im Folgenden zwei vormoderne literarische Vermittlungsformen in den Blick genommen werden, die sich als besonders interessant erweisen, weil sie die von Assmann benannten skalaren „Extrempunkte" einer Geisteshaltung zum Tod in spezifischer Weise ausgestalten[4]: vom frühmittelalterlichen Heldentod Rolands zum spätmittelalterlichen Ackermann erfährt die Behandlung des Themas „Tod" eine bemerkenswerte Transformation, im Zuge derer der Tod zunächst als erstrebenswerter Übergang (*Rolandslied*), sodann als exponiertes Sujet und personifiziert als Angeklagter vor Gericht (*Ackermann*) narrativ gestaltet wird. Mit dem Ziel, die Bedeutungsverschiebungen im erzählerischen Umgang mit dem Tod zu erfassen, die auf kulturelle Umkodierungen und Perspektivverschiebungen in der epochenspezifischen Todeswahrnehmung hindeuten können, setzt der Beitrag, der literaturgeschichtlichen Chronologie folgend, am *Rolandslied*,

3 Beide hier diskutierten Texte lassen sich in einen Gebrauchskontext einbinden: ist das *Rolandslied* vermutlich im Auftrag Heinrichs des Löwen entstanden (Nellmann 1985: Sp. 116), war Johannes von Tepl an die Prager Kanzlei gebunden, die dem König (zunächst Karl IV., dann Wenzel) unterstand. Von König Wenzel sind Zuwendungen an Johannes, wie das Recht, von den Schlächtern auf dem Markt einen Groschen zu erheben, bezeugt (Hahn 2004: Sp. 334).

4 Dabei betont Assmann (2001: 411), dass beide Typen in der geschichtlichen Wirklichkeit nie in Reinform vorkommen, weil auch die Menschen, Epochen, Schichten etc. innerhalb einer Kultur verschieden sind. Entsprechend sind auch die ausgewählten narrativen Vermittlungsformen (*Rolandslied*, *Ackermann*) als beispielhafte Hinwendungen zu einem Typen zu verstehen, nicht als dessen absolute Realisierung.

genauer der imposanten Szene von Rolands Tod (RL 6661–7039)[5] an, die einen Heldentod par excellence schildert. Gefragt werden soll dabei, wie die ästhetische Darstellung des Todes im Text funktionalisiert wird und welche kulturspezifischen Wahrnehmungen sich daraus ableiten lassen.

2. *Der Heldentod im* Rolandslied *des Pfaffen Konrad*

Im um etwa 1170 entstandenen *Rolandslied* des Pfaffen Konrad ist der Tod – wie in wenigen anderen literarischen Werken – im Erzählverlauf quasi überpräsent. Der missionarische Kreuzzug der Christen erweist sich als ein martialischer, mit aller Härte und Brutalität geführter Kampf gegen die Andersgläubigen. Auch der Held Roland, der das Heer Karls des Großen anführt, überlebt den Kampf nicht; bevor er jedoch aus der Erzählung scheidet, rückt er noch einmal in einer emporstilisierten und sinnhaft überhöhten Sterbeszene in den Fokus. Roland stirbt „gekonnt", d. h. im Bewahren einer heldenhaften, überlegenen Selbstbestimmung, wenn er sich bewusst dazu entscheidet, ehrenvoll als Märtyrer den Tod auf sich zu nehmen und in größter Gefahr nicht mehr (bzw. erst zu spät) sein Horn Olifant zu blasen, um Hilfe anzufordern. Todwund beklagt er die bereits gefallenen Gefährten, bittet im Gebet für deren Aufnahme ins Reich Gottes und verteidigt sich gar noch auf listenreiche Weise gegen einen heidnischen Angreifer (RL 6796–6803).

Der Tod, wie er hier dargestellt wird, ist ein im mittelalterlichen Verständnis „guter Tod", weil sich der Held auf ihn vorbereiten, sich ihm sukzessive annähern kann. Er überfällt den Helden nicht plötzlich und unerwartet, was als schlimmste Todesart (*mors repentina*) galt[6], im Gegenteil, Roland wird zugestanden, alle irdischen Dinge noch „in Ordnung zu bringen". Nachdem dies erfolgt ist, übergibt er einem Engel zeichenhaft seinen rechten Handschuh und überantwortet damit sein Leben der göttlichen Fügung. In ritueller Kreuzespose (RL 6895), mit ausgebreiteten Armen auf der Erde liegend, bittet er um und erwartet die Sendung eines himmlischen Wegbereiters (RL 6900), wobei die geglückte Aufnahme Rolands ins Gottesreich unmittelbar im Anschluss durch eine apokalyptisch anmutende Szene (vgl. Sieburg 2019: 46[7]) – ein großes Licht am Himmel (*ain michel liecht*, RL 6925) gefolgt von einem gewaltigen Naturschauspiel (*ertbîbe,* RL 6927; *doner unt*

5 Text zitiert nach der Ausgabe: Das Rolandslied des Pfaffen Konrad (2011); die Übersetzung von Kartschoke ist von mir z.T. leicht bearbeitet, folgend unter der Sigle RL.

6 Vgl. zu beiden Todesarten Ariès 1976: 14.

7 Dass die Szene „eng an die entsprechende Schilderung des Kreuzestodes Jesu angelehnt ist", hält auch Sieburg (2019: 46) für „evident".

himelzaichen, RL 6928; *winte,* RL 6931 und *himelblicke,* RL 6935) – bestätigt wird. Großformatig wird der Held im Todeskampf in Szene gesetzt, dazu aus der kämpfenden Menge ausgegliedert (*Ruolant was dô* aine[8], RL 6661) und in der Erzählwelt örtlich separiert: *Ruolant kêrte gegen Yspanie*, *verre von den erslagenen*[9], RL 6771 f.; er befindet sich nun von den Seinen einen Bogenschuss entfernt (er *was von den sînen komen, / sô man geschiezen maht ainen bogen*[10]*,* RL 6791 f.), lagert unter einem Baum zwischen vier (Marmor-)Steinen (RL 6782/6793).

Rolands Tod ist ein exponiertes Ereignis: Er zeichnet die Figur aus, macht sie zur auserwählten, insofern ihr höchste Seligkeit und Heil zufallen, erweist sich zugleich aber auch für den Rezipierenden als bedeutsam, weil der Sterbeprozess, sprich der Zugang ins Himmelreich, als ein von allen Ungewissheiten befreiter Übergang kleinschrittig geschildert und mithin nachvollziehbar wird. Der Tod wird dem wahren Gotteskrieger zum „erstrebenswerten Karriereziel", formuliert auch Terrahe (Terrahe 2019: 357)[11], er nimmt ihn „nicht nur an [. . .], sondern [. . .] sucht [ihn] selbst" (Brinker-von der Heyde 2005: 23). Im *Rolandslied* wird der Held dafür entsprechend von seinen Glaubensbrüdern verehrt: *des ist der helt Ruolant / von aller der christenhait gêret, / alsô uns daz buoh lêret*[12], RL 6892. Dass die Todessuche dabei in aller Brutalität und ohne Gnade gegenüber den Heiden erfolgt, macht die Intention des Textes als Kreuzzugspropaganda freilich problematisch, soll an dieser Stelle aber nicht weiter ausgeführt werden (vgl. dazu Bendheim 2022). Was die Szene in Bezug auf die hier verfolgte Thematik vielmehr hervorkehrt, ist, dass (s)eine heldenhafte Identität allererst im Tod konstituiert werden kann; denn im Augenblick des Todes wird die dem Helden zugesprochene (weltliche) Ehre in eine unsterbliche und damit ewige Ehre gesteigert, die ihm ein Fortleben im Gedächtnis (in der *memoria*) späterer Generationen zusichert: Der Held stirbt, bleibt aber quasi weiterhin mit der Welt verbunden.

Auch in der Chronistik lässt sich die gesteigerte Glorifizierung – hier einer lebensweltlichen Herrscherfigur – im Moment ihres Dahinscheidens beobachten. So malt Jean Froissart den Tod König Johanns des Blinden auf

8 „Roland war dort allein."

9 „Roland entfernte sich in Richtung Spanien von den Gefallenen."

10 „[Er] war von den Seinen einen Bogenschuss weit entfernt."

11 Die bedeutsame Verschaltung von Tod und Heldenidentität betonen auch Klein („In der Aristie, die im heldenhaften Tod gipfelt, erwirbt der Held seine eigentliche Identität", 2016: 30), Knaeble/Wagner/Wittmann, die den Tod als „Generator von Individualität" (2011: 13) sowie Friedrich, die ihn als „Grundmoment der Biographie" (Friedrich 2010: 393) des Helden bezeichnen.

12 „Dafür wird der Held Roland von der ganzen Christenheit verehrt, wie uns das Buch lehrt."

dem Schlachtfeld von Crecy in mythisch überhöhter Form aus, der sich – war Johann doch bereits alt und krank – in Wahrheit sicher weniger glanzvoll vollzog, das idealisierte Herrscherbild des Luxemburgers in der Geschichte jedoch fundamental prägte (vgl. Margue 1996). Lediglich gedanklich verwiesen sei auch auf die zahlreichen fiktionalen Nebenfiguren, die, wie die trauernde Sigune aus Wolframs *Parzival*, über die Form ihres Todes eine Aufwertung erfahren: mit dem im Minnekampf gefallenen toten Schionatulander im Arm in einer Linde hängend wartet Sigune darauf dem Geliebten nachzusterben und erfährt in dieser bis in den Tod reichenden Selbstaufopferung eine Stilisierung als wahre Ikone der *triuwe*.[13]

2.1 Todeshinnahme: panegyrischer Topos und gesellschaftliche Ordnungsinstanz

Es lassen sich an der *Rolandslied*-Szene meines Erachtens zwei Funktionalisierungen des Todes im mittelalterlichen Erzählen erkennen: Zum einen eine rhetorisch-stilistische Funktion als (panegyrischer) Topos des Herrscher- bzw. Heldenlobs, zum anderen eine rezeptionsästhetische Funktion des Todes als gesellschaftliche Ordnungsinstanz.

Dabei bedingen sich die genannten Funktionalisierungsformen wechselseitig, insofern der Heldentod-Topos nur vor dem kulturellen Hintergrund einer „tragfähigen" christlichen Weltsicht seine volle Wirkung entfalten konnte, schließlich beruht die Auszeichnung des Helden wesentlich auf seiner außerordentlichen Verbindung zu Gott: in seinem Tod wird die göttliche (jenseitige) Kraft zeichenhaft im Diesseits zur Anschauung gebracht und damit die Transition „erfahrbar". Geistliches und Weltliches, Immanenz und Transzendenz können im und am sterbenden Helden „ebenenverflechtend" und in engem Konnex aufeinander bezogen werden. Der Tod ist nicht *finis* (Endpunkt), sondern gewährt den Übergang „zu einem ganz Anderen, Überirdischen, zur ewigen, ruhenden Gottesschau" (Rehm 1967: 27)[14].

Dabei stabilisiert die Erfahrbarmachung des Übergangs und die damit verbundene Jenseitshoffnung zugleich die christlich fundierte, diesseitige Weltordnung, in die der „gute" Tod als natürliches, mehr noch erstrebenswertes Element eingebunden ist. Diese erzählte Haltung plädiert dafür, den Tod „hinzunehmen" und unhinterfragt zu akzeptieren, insofern er den Menschen

13 Vgl. dazu in: Wolfram von Eschenbach (2003) die Szene der trauernden Sigune (V. 249,11–25) sowie Sigunes Tod in der Klause (V. 804,14–805,4).

14 Rehm (1967: 27) verweist auf die entsprechende Stelle im Johannes-Evangelium (Joh 11,26): *non morietur in aeternum*.

„in den großen Kreis des natürlichen [und hier wäre zu ergänzen: göttlich bestimmten] Werdens und Vergehens“ (Assmann 2001: 411) einbindet.

3. *Die Todesanklage im* Ackermann *Johannes von Tepls*

> Laß die heilgen Parabolen,
> Laß die frommen Hypothesen –
> Suche die verdammten Fragen
> Ohne Umschweif uns zu lösen. (Heinrich Heine)

Seit langem wird der *Ackermann* in der mediävistischen Forschung als Text verhandelt, der in Bezug auf die literarische Darstellung des Todes vieles anders macht als seine Vorgänger:[15] Es handle sich bei ihm, so Rehm, um die „erste[. . .] künstlerische[. . .] Formung des Todesgedankens in der deutschen Geistesgeschichte“ (1967: 117), um eine „erste Gestaltung des Todesgedankens aus neuzeitlichem Geist heraus“ (ebd.: 116), oder, wie Mertens (2001: 170) mit ähnlicher Stoßrichtung erkennt, um ein „eklatantes Beispiel für literarische Diskontinuität“.

Deutlich wird an beiden Aussagen, dass der literarische Tod bereits auf synchroner Ebene, in der mhd. Literatur, eine frappierende Umgestaltung erfahren hat: Er gewinnt im *Ackermann* im ganz wörtlichen Sinn an Form, wenn er als allegorische Figur in die erzählte Welt integriert und damit nicht mehr nur abstrakt thematisiert, sondern „in seiner Unmöglichkeit profiliert“ wird (vgl. Kiening 1997: 3). Dabei evoziert nicht etwa die Imagination des Todes als lebendig gedachte, mythische Gestalt Erstaunen, die sich bereits in früheren literarischen Zeugnissen (etwa dem *Nibelungenlied*) findet (vgl. Rehm 1967: 18), sondern vor allem dessen gewichtige figürliche Einbindung in die Handlungsstruktur. Als Angeklagter muss er sich in einem gerichtlichen Prozess gegen den sogenannten Ackermann behaupten, dem er die geliebte Ehefrau Margaretha im Kindsbett unerwartet entrissen hat:[16]

15 Auch Hausmann versteht den *Ackermann* als abweichend gegenüber den zeittypischen Todesdiskursen (vgl. Hausmann 2003: 294).

16 Die die Forschung lange bewegende Frage, ob Parallelen zur Biografie des Autors bestehen und es sich um ein Dokument authentischer Trauerarbeit handelt, wird heute i.d.R. verneint. Johannes von Tepls urkundlich belegte Ehefrau trug den Namen Clara, sie überlebte ihn zudem (vgl. dazu Bok 1989). Die biographische Perspektive verwirft auch Mertens (2001: 168); der darauf verweist, dass der Name Margaretha „ein typischer Name für die idealisierte Dame [ist], da er Perle bedeutet“; es handle sich um den „literarischen Topos der Biographisierung“, der „zur emotiven Intensivierung des Vorgebrachten dient“ (ebd).

> *jr hapt mir den zwolfften buchstaben, meyner frewden hort, auß dem alphabet gar freysamlich gezucket, jr hapt meyner wunnen licht somerblumen mir auß meines herczen anger jemerlichen außgerewtet, jr hapt mir meyner selden hafft, mein außerwelte turckeltawbe arglistigclich empfremdet, jr hapt vnwiderbringelich rawb an mir getan*[17] (ACK 3, 4–9).

erläutert der Ackermann den Grund seiner tiefen Betrübnis. Der Tod wird angeklagt, den Tod eines anderen verschuldet zu haben, wofür er sich derben Beschimpfungen aussetzen muss, mit denen der Text unmittelbar und als eruptive Gefühlsbekundung einsetzt und die hier nur auszugshaft wiedergegeben werden, um die dem Tod entgegenschlagende Wortgewalt zu illustrieren:

> *Grymmyger tilger aller landt, schedlicher ächter aller welte, frayssamer mörder aller lewte, jr Todt, euch sey verfluchet! Gott, ewer tremer, hass euch, vnselden merung wone euch bey, vngluck hause gewaltigclich zu euch, zumal geschannt seyt ymmer! Angst, not vnd jamer verlassen euch nit, wo jr wanndert; layt, betrubnüß vnd kummer, die laytten euch allenthalben*[18] (ACK 1, 1–7).

Der artikulierte Vorwurf im Stil des mhd. *gerüefte*, einer aufs höchste verschärften Anklageform, thematisiert den individuellen Verlust in einer für die Textform der Todesdialoge bis dato ungewohnten Weise[19]. Er macht den Tod zum Teilnehmenden einer irdischen Verhandlung, die Gott zwar zuletzt als Schiedsrichter[20] klärt, die aber gleichfalls deutlich macht, dass eine klare Ebenentrennung zwischen christlich-jenseitiger und diesseitiger Einflusssphäre vollzogen wird. Dem Weltlichen kommt dabei insofern ein prioritärer Status zu, als es den wesentlichen Austragungsort der Auseinandersetzung um

17 Text zitiert nach der Ausgabe: Johannes von Tepl (2002) folgend unter der Sigle ACK (unter Angabe von Kapitel und Vers). Übers.: „Ihr habt mir den zwölften Buchstaben, meiner Freuden Hort, aus dem Alphabet grausamst herausgerissen, Ihr habt meines Glückes helle Sommerblume mir aus meines Herzens Anger schmerzlich ausgejätet, Ihr habt mir meines Heils Anker, meine auserwählte Turteltaube arglistig entwendet, ihr habt nicht wiedergutzumachenden Raub an mir begangen“.

18 „Grimmiger Zerstörer aller Länder, schädlicher Verfolger aller Welt, grausamer Mörder aller Leute, Ihr Tod, Euch sei gefluchet! Gott, Euer Schöpfer hasse Euch, Unheils Auswuchs sei mit Euch, Unglück hause verheerend bei Euch, gänzlich entehrt seid immer! Angst, Not und Jammer verlassen Euch nicht, wo Ihr umgeht; Leid, Trübsal und Kummer, die geleiten Euch allenthalben“.

19 Kiening (1997: 4) betont gleichfalls, dass der Text formal lat. Todesdialogen verpflichtet ist, sich von diesen aber durch den geschilderten „Todesfall“ unterscheidet, der einen „individuelle[n] Verlust“, und damit die Erfahrung mit dem Tod eines anderen (nicht dem eigenen), thematisiert.

20 Zum semantischen Unterschied zwischen „Schiedsrichter“ und „Richter“ vgl. Kiening (1997: 8), der betont, ersterer habe nicht mehr zwischen Gut und Böse zu unterscheiden.

den Tod wie auch den zentralen argumentativen Bezugsraum im Diskurs des Ackermanns bildet. Dies zeigt sich etwa darin, dass der Ackermann in seiner Rede christliches Gedankengut gänzlich ausspart, auf Bezüge zum Jenseits verzichtet. Dass die „christologische Lücke" (Hausmann 2003: 301)[21] einer äußerst gewagten, mitunter nicht tolerierbaren Neuerung gleichkam, spiegelt auch die Rezeption wider, die sie – zumindest im Rahmen illustrativer Bebilderungen[22] – nachträglich wieder schließt.

Der zeitgeschichtliche Hintergrund (Prag, der Umbau im Rechtssystem sowie die Entstehung der Prager Kanzlei, und besonders die katastrophalen sozial-wirtschaftlichen Auswirkungen der Pestepidemie), der die Veränderungen im Erzählen mit mentalitätsgeschichtlichen Entwicklungen verzahnt[23] und zugleich interessante Parallelen zur gegenwärtigen Covid-19-Pandemie eröffnen würde, soll hier nicht weiter entwickelt werden – wenngleich gerade mit Bezug auf das Prager Umfeld im Anschluss an den Mediävisten Ranke zu erinnern ist, dass eine Zeit stets „die Dichtung hervor[bringt], die ihren Bedürfnissen und ihrer Erlebnisweise entspricht" (1994: 307), der Tod als erlebtes Phänomen der Masse folglich auch zu einer anderen Textgegenwart führen musste. Da die Bezüge zum lebensweltlichen Kontext allerdings weder im *Ackermann* noch sonst in der C*ontempus mundi*-Literatur der Zeit direkt angesprochen werden, der Zusammenhang folglich nur als mittelbarer zu erfassen ist (vgl. Kiening 1994: 411 Anm. 11), soll der Analysefokus im Folgenden auf einer innertextlichen Struktur, auf dem spezifischen Satztypus bzw. Sprechakt der Interrogation liegen. Über die Bestimmung des illokutionären Potentials und damit der kommunikativen Funktion der Fragesätze in ausgewählten Redepartien des Ackermanns kann es gelingen, einige zentrale Textintentionen offenzulegen.[24]

21 Hausmann interpretiert die Lücke im Hinblick auf ein intendiertes Publikum und in Bezug auf den vorherrschenden Disput zwischen Christen und Juden im 15. Jhd. Der Text lasse religiös strittige Aspekte (Christus, das Neues Testament) aus, um auch jüdische Leser anzusprechen; zum Verzicht auf Christus vgl. auch Kiening 1998.

22 Hausmann führt hier die fünf ganzseitigen Holzschnitte des um 1462/63 in Bamberg wirkenden Albrecht Pfister an, die dieser dem Text beifügte und die nicht (nur) den Schöpfergott, sondern auch Christus als Erlöser bewusst ins Bild setzen (Hausmann 2003: 298–301).

23 Vgl. Bertau 2002: 256, Anm. 3, der bemerkt, dass insbes. die Pest den *ubi sunt*-Topos und die Totentänze in die Köpfe der Menschen brachte.

24 Die Klassifizierung der Fragen als „Fragen" erfolgt über die Einleitung durch ein Fragewort und in Anlehnung an die editorische Interpretation (Fragezeichen als Satzeichen sind in den Handschriften nur uneinheitlich zu finden).

3.1 Todesauflehnung: Fragenreihen in der Ackermann-Rede (Kapitel 13 & Kapitel 17)

Die einleitend vornehmlich in deklarativer Form entwickelte Rede des Ackermanns wird im 13. Kapitel durch eine erste auffällige und sinnhafte Verkettung von Fragen unterbrochen: *Wes soll ich mich nw frewen? Wo sol ich nu trost suchen? Wohin soll ich nu zuflucht han? Wo sol ich heylstett finden? Wo sol ich trewen rat hollen? Hin ist hin*[25] (ACK 13, 10–13). Mit ihr exponiert der Sprecher seinen Gefühlszustand, bekundet seine singuläre Trauer, die sich insbesondere als mangelnde lokale Verortung (*wo?*) und Zielgerichtetheit (*wohin?*) manifestiert; der Verlust der geliebten Frau korrespondiert mit dem eigenen Verlorensein in der Welt. Die Fragen in diesem Komplex ahmen spontane Emotion nach, sie bewegen (*movere*) den Rezipierenden in ihrer pathetischen Direktheit und binden ihn im Fragegestus der *questio simplex*, die sich durch einen nur schwachen Komplikationsgrad auszeichnet (vgl. Schöpsdau 1996: Sp. 422), in unverstellter Klarheit an den Gegenstand.

Die im 17. Kapitel erfolgende quantitative Steigerung der Fragen geht einher mit einer Veränderung der Frageintention: die Fragen werden nun als Instrument eines juristischen Ermittlungsverfahrens eingesetzt und finden damit in Übereinstimmung mit ihrem begrifflichen Ursprung Verwendung (lat. *quaestio* zu *quaerere*, „suchen, aufsuchen, untersuchen“): der emotional-affektive Tonfall wandelt sich dabei hin zu einem anklagend-fordernden, die impulsive wie expressive Trauerbekundung wird in eine sachliche Ermittlung überführt, die das Handeln des Todes auf seine Rechtmäßigkeit hin befragt. Der Vorwurf des Rechtsbruchs (es *hewet euwer segenß neben recht*[26], ACK 17, 7) wird durch eine Aufzählung jener Vergehen begründet, die bezeugen sollen, dass der Tod das Recht zu töten falsch eingesetzt habe: am konkreten Exempel und in hierarchischer Stufung – von der Flora (prächtige Blumen statt Disteln, gute Kräuter statt Unkraut) und Fauna (Kamele statt Mäuse) hin zum Menschen (geachtete statt schlechte Leute) – wird veranschaulicht, wie der Tod mit seiner Sense alles Gute dahingerafft und alles Nichtige stehen gelassen habe (vgl. ACK 17, 8–12).

Die derart vom Tod (unrechtmäßig) geschaffene „Lücke in der Welt“ wird im anschließenden Fragenkomplex in repetitiver Wiederholung erneut angespielt, dazu der *ubi-sunt* Topos (*wo seint sie hin?*) bemüht, der im 14. und 15. Jh. als konventionelles Muster auch in der Todesdidaktik weit verbreitet war (vgl. Bertau 2002: 255).

25 „Worüber soll ich mich nun noch freuen? Wo soll ich Trost suchen? Wohin soll ich nun Zuflucht nehmen? Wo soll ich eine Heilstätte finden? Wo soll ich aufrichtigen Rat holen? Hin ist hin.“

26 „So verfehlt Eure Sense doch das Recht“.

> *Wo seint die frommen, achtperen lewt, als vor zeitten waren? [. . .] Wo seint sie hin, die auff erden wonten, mit gott redten, an jm hulde, genade, rechnung erwurben? Wo seint sie hin, die auff erden sassent, vnter dem gestyrne vmbgingen vnde entscheyden die planeten? Wo seint sie hin, die synnreichen, die meysterlichen, die gerechten, die fruchtigen lewte, von den die kronicken so uil sagen?* [27] (ACK 17, 13–22).

Als bedeutsam erweist sich die Form, in der der Topos hier Verwendung findet, insofern dieser nicht dazu dient, im Modus der konventionellen Weltenklage die Vergänglichkeit an sich zu betrauern („alles ist vergänglich"). Vielmehr wird mit ihm erneut die selektive Auswahl in den Vordergrund gespielt – jene Gruppen der Sinnigen (*synnreichen)*, Gelehrten (*meysterlichen)* und Gerechten (*gerechten)*[28] –, die der Tod, neben der Ackermann-Geliebten (*meyn zarte*, ACK 17, 22), ermordet hat. Unterstellt wird dem Angeklagten somit ein systematisches, kalkuliertes Verbrechen, aus dem ein zweifacher Schaden, nämlich ein gesamtgesellschaftliches Defizit (nur *die snöden seint noch alda,* ACK 17, 22 f.) wie eine persönliche Verletzung resultiert.

An die als vorsätzliches Tötungsdelikt (Mord) (vgl. ACK 17, 22) ausgewiesene Tat schließt in rechts-logischer Konsequenz die Frage nach dem Täter an (*Wer ist daran schuldig?*, ACK 17, 23), mit der der Ackermann den personifizierten Herrn Tod zum Geständnis auffordert: *Torst jr der warheyt bekennen, herr Todt, jr wurden euch selber nennen*[29], (ACK 17, 23 f.). Die drei folgenden Entscheidungsfragen, die erneut auf die Rechtmäßigkeit der Tat zielen (*Ist das recht gemeet? Ist das recht gericht? Geet so ewer segenß für sich?*[30]*,* ACK 17, 36–38), übergehen erneut eine Adressatenantwort, um dem Tod stattdessen in ironischer Verkehrung jene Ehre zu bekunden, die ihm für seine Rechtshandlungen, die das göttliche Recht (in negativer Form) übersteigen, zustehe: *Reyt wir engegen, enbiet vnde sag wir lob vnde ere*

27 „*Wo sind* die guten, geachteten Leute, wie sie vor Zeiten lebten? [. . .] *Wo sind sie hin*, die auf Erden lebten, mit Gott sprachen, sich an ihm Huld, Gnade und Rechenschaft verdienten? *Wo sind sie hin*, die auf Erden wohnten, unter dem Gestirn wandelten und die Planeten bestimmten? *Wo sind sie hin*, die sinnigen, gelehrten, die gerechten, die tätigen Leute, von denen die Chroniken so viel berichten?" [Kursivierung der Verf.in].

28 Vergleichend wäre auf den Sangspruch (S VIII, 214) des zu verweisen, der den Topos in ähnlicher Absicht, aber mit Referenz auf berühmte Persönlichkeiten aufgreift. Er wurde kurz nach dem Erscheinen des *Ackermann* ca. 1459 in der Kolmarer Handschrift aufgezeichnet und bezeugt womöglich die Verbreitung des *Ackermann* im Westen (Bertau 2002: 255).

29 „Wagtet ihr die Wahrheit zu bekennen, Herr Tod, Ihr würdet Euch selber nennen."

30 „Ist das recht gemäht? Ist das recht gerichtet? Geht so Eure Sense vor?".

dem Tode, der also recht richtett. Gottes recht kawm also gericht[31] (ACK 17, 36–38).

Die in den ausgewählten *Ackermann*-Kapiteln analysierten Fragen erweisen sich allermeist als rhetorisch, insofern sie das Gegenüber zwar (zum Teil durch explizite Anrede (Tod, Herr Tod)) adressieren, es aber nicht tatsächlich als dialogischen Gesprächspartner einbeziehen oder gar dessen Antwort erwarten. Die Fragen entpuppen sich vielmehr als Scheinfragen, die dem Ackermann vornehmlich und in aller Selbstbezogenheit dazu dienen, die *eigene* Position voranzutreiben und zu untermauern.

Wie Quintilian bereits festhält, bezeichnet die rhetorische Frage eine Satzfigur, die „von der einfachen Aussageweise abweicht" (Schöpsdau 1996: Sp. 424), und die es daher notwendig macht, nach dem „anderen", jenseits der deklarativen Funktion des Sprechakts, zu fragen.

Im *Ackermann* verbinden sich (im Anschluss an die Sprechakttheorie John L. Austins (1962) und John R. Searles (1969)) mit der Illokution der Frage zwei zentrale Wirkabsichten (perlokutionäre Akte): zum einen, die insbesondere im 13. Kapitel hervortretende *expressive* Funktion, mit der der Sprecher seinen psychischen Zustand, die subjektive Betroffenheit, hervorkehrt und Pathos erzeugt. Zum anderen die *assertive* Funktion, mit der im 17. Kapitel dem Sprechakt die vordergründige Rolle zukommt, eine Überzeugung zu vertreten, die sich aus einer juristischen Wahrheitsfindung ableitet. In beiden Fällen erweist sich die rhetorische Frage als Sinnfigur, die dem Gegenüber (dem Publikum) zugewandt ist, indem sie dieses sowohl emotional als auch geistig-intellektuell in die Thematik einbindet.

Manifestiert sich die Rede des Ackermanns zu Beginn als rein gefühlsdurchdrungene spontane Trauereruption, die von einem tiefen Ungerechtigkeitsempfinden geprägt ist, so verharrt sie eben nicht in dieser, sondern entwickelt eine selbstbewusste, kalkulierte Form der Diskursführung. Das fragende Vordringen zur Ursache der Ungerechtigkeit drängt darauf, die dem Tod angelastete Instabilität des Ordnungs- und Weltgefüges beweisbar und damit nachvollziehbar zu machen. Mit ihm bekundet sich gleichfalls ein intellektueller Aktionismus, der von der Gewissheit geleitet wird, sich dem Tod im reflexiven (Selbst-)Gespräch stellen zu können. Im illokutiven Sprechakt der Frage, und damit auch auf pragmatischer Ebene, wird ein neuer Anspruch auf Gelehrsamkeit und Rationalität (Kiening 1997) greifbar.

31 „Reiten wir ihm entgegen, entbieten wir Lob und bezeugen wir Ehre dem Tod, der so gerecht richtet. Gottes Recht richtet schwerlich ebenso".

4. Synthese: von Rolands Heldentod zu Ackermanns Todesanklage

Mit der fallanalytischen Gegenüberstellung von Rolands Heldentod und Ackermanns Todesanklage ging es darum zu zeigen, inwiefern vormoderne Texte, die von Assmann benannten kulturellen (Extrem-)Standpunkte zum Tod (die „Todes*hinnahme*" und die „Todes*verachtung*") in ihrer je spezifischen narrativen Ausformung reflektieren und welche kulturellen Veränderungen sich anhand des literarischen Diskurses um den Tod feststellen lassen.

Dabei trat im literarischen Vergleich mit dem sterbenden Roland, mit dessen Tod Memoria evoziert, ein jenseitiger Raum geöffnet und so eine christliche Weltordnung stabilisiert wird, der *Ackermann* in seiner Umgangsform mit dem Tod als aufs Äußerste anstößig hervor. Er bekundet eine „Todesauflehnung", die sich im Sprachgestus der zunächst anrührenden, dann vornehmlich anklagenden Fragen offenbart, und die die Rezipient*innen zur emotionalen wie reflexiven Anteilnahme und Positionierung auffordert.

Der Aussage Kienings, dass der subjektive und radikale Ton den *Ackermann* gerade „nicht zum perfekten Repräsentanten einer rationalen Argumentation" (Kiening 1999: 19) mache, ist mit Blick auf den ersten Fragenkomplex uneingeschränkt zuzustimmen. Die Fragen erwiesen sich hier als rhetorische Stilmittel, die das Gegenüber (den Tod wie den Rezipierenden) einbeziehen, ohne dass damit eine unmittelbare Belehrung in Form einer didaktischen Lebenshilfe oder Schicksalsbewältigung intendiert ist. Auch im zweiten Fragekomplex bleibt die direkte Unterweisung aus, eine „rationale Argumentation" und kalkuliert durchdachte Gesprächsführung ließ sich dennoch erkennen, die darauf zielt, das rechtswidrige Verhalten des Todes nachzuweisen und damit zur Auseinandersetzung mit diesem anregt.

Der Ackermann verstummt nicht vor der natürlichen Überlegenheit des Todes, er kann diesen nicht mehr distanziert-neutral behandeln, das ist eine in der Zeit neue und bemerkenswerte Erfahrung. Im Werk des Johannes von Tepl ist das Thema „Tod" Diskurssujet und damit in einer (auch sprachlichen) Gegenwart verankert, und nicht – wie im *Rolandslied* – als zukünftige Vision und glorreicher Abschluss eines narrativen Heldenlebens an dieses zwingend angebunden. Der Tod im *Ackermann* ist eine alles einnehmende Denkform, an der sich die Figur sprachlich und geistig abarbeitet. Dass er in dieser Form ans Leben heranrückt und herangeschrieben wird, sich mit ihm eine gewisse Aufdringlichkeit und Unmittelbarkeit verbindet, lässt sich als Zeichen einer veränderten Weltwahrnehmung deuten.

Dabei bleibt unhinterfragbar und wird gleichfalls durch den Ausgang des Disputs nicht in Zweifel gezogen,[32] dass ein Sieg gegen den Tod grundsätzlich

32 Letztlich spricht Gott dem Tod den Sieg, dem Kläger die Ehre zu (ACK 33, 22).

nicht zu erringen ist und die christliche Interpretation (sprich die Rechtfertigung des Todes unter Rekurs auf die göttliche Ordnung) in der Zeit eine weiterhin dominante Deutungsdimension darstellt.[33] Die Ausbildung einer sich empörenden, widersprechenden (Gegen-)Position aber, die den Tod als Zumutung empfindet, zeugt von einer Geisteshaltung, die den Menschen als Subjekt ernst nimmt (und nicht als „willenlosen Spielball" der göttlichen Allmacht betrachtet). Nicht der Tod wird so letztlich zum Inhalt der Kritik, sondern die Kritik selbst zum Inhalt, womit sich zugleich das Bestreben verbindet, eine geistige Haltung zu einer der Grundfragen menschlicher Existenz auszubilden.[34]

Derartige Diskontinuitäten im Erzählen vom und damit im literarischen Umgang mit dem Tod wahrzunehmen, verlangt eine Sensibilität für die Ausprägung verschiedener literar-typologischer Muster, die in einer – auch in diachroner Dimension – umfassenden Chronologie zu berücksichtigen sind.[35] An jene Muster (wie etwa das *Rolandslied* oder der *Ackermann* sie ausbilden) wird in der literaturgeschichtlichen Entwicklung angeknüpft, sie werden weitergeführt, modifiziert oder auch verworfen. Ihre Reflexion aber ist die Voraussetzung, um den Todesdiskurs in der Literatur als kontinuierliche, wellenförmige Messkurve mit unterschiedlichen interpretationswürdigen „Peaks" begreifen zu können. Dabei hat der Tod narrative Konjunkturflauten er- und (wie im *Ackermann*) vor allem auch belebt; tot war der Tod in der Literatur dabei aber nie.

Bibliographie

Ariès, Philippe (1976): Studien zur Geschichte des Todes im Abendland, München.

Assmann, Jan (2001): Tod und Kultur, in: Rainer-M. E. Jacobi (Hg.): Die Wahrheit der Begegnung. Anthropologische Perspektiven der Neurologie. Festschrift für Dieter Janz, Würzburg, S. 399–416.

33 Auf die überlegene Position des Todes und das argumentative Scheitern des Ackermanns verweist insbesondere Schirmer (1989) ohne jedoch das weiterreichende, „moderne" Aussagepotenzial des Textes in seiner Bedeutungshaftigkeit angemessen zu reflektieren, das sich m.E. vorrangig in der Redehaltung des Ackermanns offenbart.

34 Ähnlich bei Kiening (1997: 23), der den Tod primär als „Denkfigur" begreift. Der Tod, so arbeitet Haas in seiner argumentationstheoretischen Betrachtung des Textes heraus, erscheint nicht nur „als göttlicher Henker" (2016: 15), sondern zudem als „unabänderliches Naturphänomen" (ebd.), was zeige, dass der *Ackermann* durchaus mit der klassischen mittelalterlichen Tradition bricht.

35 Diese Perspektive bewahrt auch vor der von Ariès zurecht benannten Gefahr, „charakteristische originäre Epochenmerkmale Phänomenen zuzuschreiben, die in der Wirklichkeit sehr viel älter sind" (Ariès 1976: 14).

Aurelius Augustinus (2004): Confessiones. Bekenntnisse. Lateinisch/deutsch, übers. von Wilhelm Thimme, mit einer Einf. von Norbert Fischer, Düsseldorf/Zürich.
Austin, John L. (1962): How to do Things with Words, Cambridge.
Bendheim, Amelie (2022): Bedrohte Sieger. Populismus und Glaubenskrieg im Rolandslied des Pfaffen Konrad, in: Till Dembeck/Jürgen Fohrmann (Hg.): Die Rhetorik des Populismus und das Populäre. Körperschaftsbildungen in der Gesellschaft, Göttingen, S. 21–40.
Bertau, Karl (2002): Arthur Hübner (1885–1937) und Johan Huizinga (1872–1945), in: Jens Haustein/Ralf-Henning Steinmetz (Hg.): Studien zu Frauenlob und Heinrich von Mügeln, Freiburg, S. 253–266.
Bok, Václav (1989): Zwei Beiträge zu Johannes von Tepl, ZfdA 118, S. 180–189.
Brinker-von der Heyde, Claudia (2005): Redeschlachten – Schlachtreden. Verbale Kriegsführung im Rolandslied, in: Ulla Kleinberger Günther/Annelies Häcki-Buhofer/Elisabeth Piirainen: Krieg und Frieden – Auseinandersetzung und Versöhnung in Diskursen, Tübingen, S. 1–25.
Das Rolandslied des Pfaffen Konrad (2011). Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch, hg. von Dieter Kartschoke, Stuttgart.
Friedrich, Udo (2010): Erzählen vom Tod im „Parzival“. Zum Verhältnis von epischem und romanhaftem Erinnern im Mittelalter, in: Historische Narratologie, mediävistische Perspektiven, Hg. von Harald Haferland u. a., Berlin/New York, S. 385–414.
Haas, Gordian (2016): Argumentationstheoretische Betrachtungen zum „Ackermann“, in: Zeitschrift für Germanistik 26/1, S. 7–17.
Hahn, Gerhard (2004): Art. Johannes von Tepl, in: Verfasserlexikon 4, Sp. 763–775.
Hausmann, Albrecht (2003): Der Ackermann aus Böhmen und die Prager Juden um 1400*, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 125/2, S. 292–323.
Johannes von Tepl (2002): Der Ackermann. Frühneuhochdeutsch/Neuhochdeutsch, Hg., übers. und kommentiert von Christian Kiening, Stuttgart.
Kiening, Christian (1999): Schicksalsdichtung: Der böhmische Ackermann in der Moderne, in: Germanoslavica. Zeitschrift für germano-slawische Studien 6/11, S. 1–30.
Kiening, Christian (1998): Schwierige Modernität. Der Ackermann aus Böhmen des Johannes von Tepl und die Ambiguität historischen Wandels, Tübingen.
Kiening, Christian (1997): Nichts oder etwas? Die Figur des Todes im Ackermann, in: Oxford German Studies 26/1, S. 1–23.
Kiening, Christian (1994): Contempus mundi in Vers und Bild am Ende des Mittelalters, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 123, S. 409–457.
Klein, Dorothea (2016): Erfahrungen mit der Sterblichkeit. Fallbeispiele aus der Literatur des hohen Mittelalters, in: Der Tod und die Künste, Hg. von Friederike Felicitas Günther u. Wolfgang Riedel, Würzburg, S. 17–48.
Knaeble, Susanne/Wagner, Silvan/Wittmann, Viola (2011): Gott und Tod in der höfischen Kultur des Mittelalters. Einleitung, in: Gott und Tod, Tod und Sterben in der höfischen Kultur des Mittelalters, Hg. von Susanne Knaeble, Berlin, S. 9–32.

Margue, Michel (1996): Jean de Luxembourg. Image d'un prince idéal, in: Un itinéraire européen. Jean l'Aveugle, comte de Luxembourg et roi de Bohême 1296–1346, Hg. von Michel Margue, Luxemburg, S. 145–190.

Mertens, Volker (2001): „Moderne" Subjektivität im Ackermann und Ring, in: Deutschböhmische Literatur. Beiträge der internationalen Konferenz Olmütz, 13.–16.11.2000 u. 25.–28.4.2001, Hg. von Ingeborg Fiala-Fürst u. Jörg Krapp, Olmütz, S. 167–185.

Nellmann, Eberhard (1985): Konrad (Pfaffe), in: Verfasserlexikon 5, Sp. 115–131.

Rehm, Walther (1967): Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik, Darmstadt.

Schirmer, Karl-Heinz (1989): Zur Funktionalität der Streitgesprächsgattung im Ackermann, in: Klaus Matzel/Hans-Gert Roloff (Hg.): Festschrift für Herbert Kolb zu seinem 65. Geburtstag, Frankfurt a.M. u. a., S. 569–590.

Schöpsdau, Klaus (1996): Art. „rhetorische Frage", in: Gert Uerding (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 3. Tübingen, Sp. 445–454.

Searle, John R. (1969): Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language, Cambridge.

Sieburg, Heinz (2019): Zwischen Leben und Tod. Jenseitsvorstellungen und Diesseitskonzepte als Poetik des Übergangs in der deutschen Literatur des Mittelalters, in: Zeitschrift für interkulturelle Linguistik 10/2, S. 39–52.

Terrahe, Tina (2019): Berufsrisiko Tod. Narrative Konzepte des (Über- und) Ablebens in der höfischen Epik um 1200, unveröffentlichte Habilitation, Marburg/Lahn.

Voßkamp, Wilhelm (2003): Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft, in: Ansgar Nünning/Vera Nünning (Hg.): Konzepte der Kulturwissenschaften, Stuttgart, S. 73–85.

Wolfram von Eschenbach (2003): Parzival. Nach dem Text der 6. Ausgabe von Karl Lachmann übers. von Peter Knecht; Einführung von Bernd Schirok, Berlin/New York.

Literarisches *medical writing*: Narrative von Krankheit und Tod bei Thomas Mann

Anastasia Parianou (Korfu)

Abstract: Krankheit und Tod sind in Thomas Manns Werk bekannte Leitmotive, so z. B. im *Zauberberg*, wobei die literarische Wiedergabe profunder medizinischer Kenntnisse keineswegs nur positiv aufgenommen wurde. Woher aber nahm Mann diese Kenntnisse, die er mit minutiösen Darstellungen in ein literarisches *medical writing* umwandelte? Waren es vielleicht seine Darstellungspraktiken der Popularisierung und der Ökonomisierung medizinischen Wissens in und durch Literatur (vgl. Pott 2006: 138) oder aber die genaue Beschreibung der Ausübung des medizinischen Berufs und des Umgangs mit Patienten, Krankheit und Tod?

In diesem Beitrag soll versucht werden, anhand von literarischen Belegen aus dem Werk Manns wie auch medizinischen Belegen und Vorlagen aus verschiedenen Quellen aufzuzeigen, dass Literatur und Medizin sich gleichermaßen im Medium *Sprache* entfalten können, wobei die Differenz von Literatur und Medizin nicht übersehen werden darf (von Engelhardt 2005: 3).

Keywords: *medical writing*, Krankheitsnarrative, medizinische Vorlagen, medizinisch-wissenschaftlicher Diskurs, Darstellungspraktiken der Popularisierung

1 *Literatur und Medizin bei Thomas Mann*

Wie stark Medizin und Literatur ineinander übergreifen und sogar für heftige Diskussionen sorgen können, zeigt sich besonders deutlich am Beispiel des *Zauberbergs*. In einem offenen Brief vom 17. Juli 1925 in der *Deutschen Medizinischen Wochenschrift* erfolgt die Reaktion Thomas Manns auf die Kritik der Ärzte: „Durch Krankheit und Tod, durch das passionierte Studium des Organischen, durch *medizinisches* Erleben also, ließ ich meinen Helden, [. . .] zum Vorgefühl einer neuen Humanität gelangen. Und ich sollte Medizin und ärztlichen Stand verunglimpft haben?“ (Mann 1925: 1206).

Zunächst sei festgehalten, dass die Kritik der Ärzteschaft weit weniger massiv war als es die Erwiderung Manns vermuten lässt (Max 2015: 38). Auch ist bekannt, dass in der Zeit um 1900 die moderne Wissenschaft zunehmend als neuer Orientierungs- und Deutungsrahmen neben den Kirchen in Erscheinung trat (Ziemann 2016) und die Medizin zur „Aristokratie des Wissens“ (Gourevitch 1999: 33) gerechnet wurde. Somit stand der Arzt in einer moralischen Verpflichtung, in dieser säkularen Gesellschaft den geistes- und

naturwissenschaftlichen Hintergrund mit Weisheit zu ergänzen (Gourevitch 1999: 33). In diese Zeit hinein erscheint 1924 der *Zauberberg* eines Nicht-Mediziners mit tiefen medizinischen Kenntnissen, die er sich im Laufe der Jahre angeeignet hat. So schreibt Thomas Mann am 5. Juli 1919[1] – mitten in der Niederschrift des *Zauberbergs* (1913–1924) – an den Berliner Nervenarzt Gustav Blume: „Unter meinen inneren Möglichkeiten war von jeher die der ärztlichen Existenz“ (Rütten 2000: 245; Herwig 2002).

Schon bald wurde der *Zauberberg* nach anfänglicher Skepsis und „empörte[n] Reaktionen seitens der Betroffenen bzw. sich betroffen Fühlenden“ (Elsaghe 2018: 24) in den Kanon der literarischen Werke des 20. Jahrhunderts eingereiht und gehörte nun zur Pflichtlektüre für das angehende medizinische Personal, wie aus zahlreichen Berichten in medizinischen Zeitschriften und aus Tagebüchern hervorgeht. Für Malte Herwig zählt der Roman zu den medizinischen Klassikern (im Englischen treffend: medical humanities) (Herwig 2008: 31)[2]. Pablo Gonzáles Blasco empfiehlt sogar unter der Kategorie „Krankheiten, Einschränkungen und Geisteskrankheiten“ („Diseases, Limitations, and Insanities“) den Medizinstudierenden u.a. die Lektüre des *Zauberbergs* (Blasco 2001: 427) und Hans Helmut Jansen erinnert sich: „Induziert durch die Lektüre des „Zauberberg“ unternahm ich nach dem Wintersemester 1950/1951, versehen mit Empfehlungsschreiben von Professor Dr. med. Wuhrmann, dem Oberarzt von Professor Dr. med. Löffler, eine Studienreise zu den Lungensanatorien von Davos“ (Jansen 2002: 651). Arnaldo Benini zufolge ist der *Zauberberg* einer der wenigen Romane, den die meisten Ärzte auf der ganzen Welt gelesen haben dürften (Benini 2006: 35). Krankheit und Heilung spielen in Manns Werk eine zentrale Rolle (von Engelhardt 2006: 13 in Vaget 2008: 245), war doch körperliches Leiden für Thomas Mann „eine beinahe notwendige Begleiterscheinung der Größe“, wie er am 28.03.1906 an seinen Kollegen Kurt Martens schreibt (Sprecher 2001: 1235). Heilung kommt dabei selten vor, und wenn, bleibt meist unklar, ob sie auf die Therapie zurückzuführen ist. „Aber Heilung wäre

1 Knapp einen Monat später erhält Mann die Ehrendoktorwürde der Universität Bonn und macht eine Woche später davon Gebrauch. Am 11. August 1919 schreibt Thomas Mann in sein Tagebuch: „Bei der Anmeldung [im Hotel *Excelsior*] erstmalige Benutzung des Doktor-Titels“ (Mann 2003: 291). Als Marcel Reich-Ranicki im April 1967 Katia Mann in ihrem Haus in Kilchberg besuchte, notiert er später: „An der Pforte stand auf dem Namensschild: „Dr. Thomas Mann“. Ja, tatsächlich, Doktor Thomas Mann“ (Reich-Ranicki 2012: 508).

2 Zum Einsatz der Literatur in der Medizin, kurz „medical humanities“ oder „health humanities“ genannt, wobei oft gleichzeitig die Fähigkeit der modernen Medizin, Kranken zu helfen erwähnt wird, s. Frank (1995), Gourevitch (1999), Kirklin/Richardson (2001), Kaptein/Lyons (2009), Oyebode (2010), Brody (2011), Marsten/Epston/Markham (2016), Frank (2018).

literarisch unergiebig. Sie führt nicht zur Erkenntnis, sie führt überhaupt zu wenig, während Krankheit wenigstens abwärts führt, was das narrative Interesse anzieht“ (Sprecher 2001: 1238)[3]. Dem Autor ging es also darum, den medizinisch-wissenschaftlichen Diskurs für seine künstlerischen und kreativen Bedürfnisse und „Entdeckungsreisen“ zu nutzen (Siefken 2006: 290), und nicht um Krankheit im klinischen, sondern im geistig-moralischen Sinn (Frizen 1980: 193). In diesem Sinn behandelt er in seinen Romanen und Erzählungen immer wieder die unterschiedlichsten Krankheiten wie z. B. Cholera (*Der Tod in Venedig*), Tuberkulose (*Der Zauberberg*), Typhus (*Buddenbrooks*), Syphilis (*Doktor Faustus*) und Krebserkrankungen (*Die Betrogene*)[4]. Thomas Mann ist ein Meister der literarischen Pathografie und Krankheit ein Leitmotiv seines Werks: „Es gibt hier gastrisch Leidende, wie die Magistratsrätin Spatz, die überdies an den Ohren krankt, Herrschaften mit Herzfehlern, Paralytiker, Rheumatiker und Nervöse in allen Zuständen. Ein diabetischer General verzehrt hier unter immerwährendem Murren seine Pension“ (Mann 1996: 90).

Von literarischer Seite wurde der *Zauberberg* von Publikum und Literaturkritik sehr gut aufgenommen und nur vereinzelt finden sich kritische Stimmen, wobei keine die literarische Bedeutung des Romans leugnet (Max 2015: 38). So bemängelt der Literaturkritiker Bernhard Diebold[5] z. B. „die antithetische Struktur des Texts im Sinne eines Ideenromans, relativiert diese Kritik aber bereits selbst mit dem Verweis auf die Ironie des Romans“ (Max 2015: 38). Selbst Schriftsteller-Kollegen wie Gerhart Hauptmann, der – „wiewohl durch die ihm nachempfundene Darstellung Peeperkorns irritiert – [ist] von der Qualität des Romans überzeugt“ (Max 2015: 38) oder auch Arthur Schnitzler[6], der von Mann als dem Humoristen spricht, der in der

3 Allein in den *Buddenbrooks* zählt Thomas Sprecher Masern, Blattern, Fieber, Windpocken, doppelseitige Lungenentzündung, Nervenzerrüttung, Zahnkrankheiten, Gelbsucht, Magenschwäche, Kopfschmerzen, Krämpfe, Darmaffektionen, Neurasthenie und Typhus auf: „Kranke sind omnipräsent“ (Sprecher 2001: 1236).

4 „In fact, if we wanted to catalogue all instances in his novels and stories where we encounter some significant medical phenomenon we would end up with a rather long list“ (Vaget 2008: 245).

5 Bereits Mitte Dezember 1924 präsentierte Diebold in der Frankfurter Zeitung seine Kritik zum *Zauberberg*: [. . .] „in der kalten Eisluft schriftstellerischer Meistertechnik laufen die Personen auf ihren Geleisen“. [. . .] „Aber es ist kein Roman, der Leben schildert. [. . .] Daher kann dieses riesige Erziehungsbuch trotz seiner Geistesfülle zu unserer inneren Führung keinen Beitrag leisten“ (Diebold 1924 in Virchow 2016: 128).

6 „Die Medizin besitzt einen Jünger und Sohn, auf den mit Stolz zu blicken sie Ursache hat, einen dichterischen Abkömmling, der eben als Dichter seine ärztliche Abkunft nicht verleugnet: Dr. Arthur Schnitzler in Wien. Nun, ich habe es aus seinem Munde, daß er den

Unendlichkeit lustwandelt[7]. Die Rezeption des *Zauberbergs* war also „weder einheitlich noch eindeutig, ja noch bunter und widersprüchlicher als die Reaktion der Mediziner“ (Virchow 2016: 128).

1.1 Die Reaktion der Ärzte auf die medizinischen Kenntnisse Thomas Manns

Die sprachmächtige und große Ausmaße annehmende Kritik und Meisterhaftigkeit der Darstellung von Krankheit störte die Ärzte am *Zauberberg* ganz besonders (Sprecher 1997: 248), zumal die medizinischen Kenntnisse Manns sich am damals aktuellen wissenschaftlichen Stand orientierten. Dietrich von Engelhardt schreibt zu Recht, dass die literarische Wiedergabe der medizinischen Disziplin „bekanntlich keineswegs nur mit Zustimmung aufgenommen“ wurde (von Engelhardt 2003: 286), aber neben Fatalismus, Zynismus und fehlendem Pathos warf man Mann „teilweise verunglimpfende Darstellungen des medizinischen Personals vor“, wobei ihm literarische Meisterschaft und beeindruckendes medizinisches Wissen attestiert wurden (Max 2015: 38). Margarete Levy, die als Patientin und Ärztin mehr als ein Jahr in Davos gelebt hat, beschreibt die Reaktion ihrer Davoser Kollegen auf das Buch wie folgt: „Ich bin mir wohl bewußt, mich mit meiner Ausführung in Gegensatz zu der herrschenden Ansicht mancher Kollegen zu setzen, auch der Davoser, bei denen der Roman einen Sturm der Entrüstung hervorgerufen hat“ (Levy 1925: 1166). Gleichzeitig nimmt sie Thomas Mann in Schutz, indem sie behauptet, dass ein Angriff auf Ärzte und Pflegepersonal „dem Dichter sicherlich fern gelegen“ habe (Levy 1925: 1166). Der *Zauberberg* sei das bestgehasste Buch in Davos, weil der Arzt dort rückhaltlos und fast nur in seinen Schwächen gezeichnet würde. Und in vielen Behandlungsstätten wurde den Kranken das Lesen des Romans schlichtweg verboten (Gutmann 1926 in Virchow 2016: S. 129)[8]. Die Frage nach dem starken Interesse der Ärzte

„Zauberberg“ als Arzt, mit der Teilnahme des Arztes, gelesen hat, und es sind Aeußerungen von ihm über das Buch bekannt geworden, die meiner inneren Haltung gegenüber den Vorwürfen und Bedenken jener Spezialkritiker eine ungemeine Festigkeit verleihen“ (Mann 1925: 1205). Auch heute noch wird Thomas Manns medizinisches Fachwissen anerkannt, so 2002 von Prof. Dr. med. J. Dietl, dem damaligen Direktor der Universitäts-Frauenklinik Würzburg: „Die Novelle ‚Die Betrogene‘ verrät erstaunliche Sachkunde in der Gynäkologie“.

7 Thomas Mann nimmt am 23.06.1950 in einem Brief an Hans Mayer darauf Bezug „[. . .] was mich freute; denn so sonderbar es klingen mag, fühle ich mich in erster Linie als Humorist, und nichts ist mir lieber, als die Leute zum Lachen zu bringen“ (Mann 1993: 158).

8 Der Lungenspezialist Christian Virchow schreibt an anderer Stelle: „Als betroffenem Leser war mir unverständlich, warum die Lektüre dieses Buches den Kranken – das galt

an einem literarischen Werk beantwortet Alexander Prüssian, indem er auf die Größenverhältnisse zwischen der Weltliteratur und einer Überfülle von Fachausdrücken eingeht: „In der gesamten schöngeistigen Weltliteratur dürfte kein Analogon dazu zu finden sein, daß ein zweibändiger Roman[9] sich mit einer Überfülle von Fachausdrücken zum großen Teil nur mit der Schilderung einer bestimmten Krankheit und deren Verlaufsformen beschäftigt. Und zwar geschieht das in einer so auffallenden und einseitigen Weise, daß in Anbetracht des überaus großen Leserkreises wie des hohen künstlerischen Rufes des Verfassers auch von ärztlicher Seite zu seinem Werk Stellung genommen werden muß" (Prüssian 1925: 696).

Ein Teil der Ärzteschaft sah sich durch diese provokante Darstellung ihres Berufszweigs gezwungen, auf das Werk Manns zu reagieren. Der Politiker und Psychologieprofessor Willy Hellpach sah die Zustände im Sanatorium derart realistisch geschildert, dass er den Begriff der *Zauberberg*-Krankheit prägte, analog zum *Werther*-Fieber bei Goethe (Hellpach 1927: 1465 in Max 2015: 38).

Die medizinischen Kenntnisse Manns wurden derart unter die Lupe genommen, dass die Ärzte ihm, dem Schriftsteller, keinen faux pas erlaubten. Ein anschauliches Beispiel aus dem *Zauberberg* ist die Szene mit dem „richtigen" Atmen: „Tief atmen!" kommandierte er [Hofrat Behrens]. „Tiefer! Ich sage tief!" Und Joachims Zwerchfell hob sich zitternd, so hoch es konnte, [. . .]" (Mann 2003a: 231). Der Tuberkulosespezialist Karl Turban vermerkt den Lapsus genüsslich, denn richtig wäre gewesen: „das Zwerchfell senkte sich, so tief es konnte" (Turban 1927, 1935: 50 in Virchow 1995: 14). Thomas Mann bezeichnete in einem Brief an A. W. Kunze die Zwerchfellstelle als „Schnitzer" und fügte hinzu: „sie soll bei nächster Gelegenheit richtig gestellt werden" (Mann 1993: 106).

Die Kritik an Thomas Manns medizinischen Kenntnissen hielt auch nach dem *Zauberberg* an. In *Doktor Faustus* (1947) wird ihm vorgeworfen, Martin Gumperts [Dermatologe] Notizen zu den syphilitischen Sekundärsymptomen an der Haut zugunsten nervlicher und zerebraler Leiden vernachlässigt zu haben, was allerdings in seinem Willen, die Krankheitsgeschichte Leverkühns zu vergeistigen, geschehen sei (Bergsten 1969: 57; *FAZ*, 12.01.2001[10]).

nicht nur für Davos – keineswegs angeraten, sondern oft verboten wurde. Der „Zauberberg" regt in seiner zuverlässigen, wenn auch boshaften Schilderung der Sanatoriumssphäre Kranke wie Ärzte zu selbstkritischem Verhalten an. Ich habe es so empfunden" (Virchow 1995: 2).

9 Erst später erschien der *Zauberberg* einbändig.

10 Lüthy, Christoph, Rezension: Vom Zauberberg zum Doktor Faustus. Davoser Literaturtage 1998. Thomas-Mann-Studien, Bd. 23. Bohren am Zahn der Zeit. Rettungslos zu Hause: Thomas Mann und die Medizin (12.01.2001). https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezension-sachbuch-bohren-am-zahn-der-zeit-11269680.html.

Mann ist sich der sekundären Symptome der Syphilis sehr wohl bewusst und lässt Zeitblom in *Doktor Faustus* ihr Ausbleiben folgendermaßen erklären: „Die Kur aber nahm er, [. . .] danach nicht wieder auf, [. . .]. Er tat es umso weniger, als der lokale Affekt auch ohne weitere Behandlung binnen kurzem abheilte und verschwand und, wie ich versichern kann und gegen jeden fachmännischen Zweifel aufrechterhalten werde, irgendwelche manifeste Sekundär-Symptome vollkommen ausblieben“ (Mann 1967: 211). Auch Gunilla Bergsten (1969: 57) bestätigt dies: “But in one detail Mann strays from his medical source: with Adrian all secondary symptoms fail to manifest themselves, as Zeitblom ‘can confirm and maintain against any professional doubts’ ”. Hier stellt Thomas Mann zwar sein fachmännisches Können unter Beweis, verwertet aber Krankheit jeweils literarisch, wie in einem Schreiben vom 19.06.1950 an Alberto Mondadori deutlich wird: im *Zauberberg* wird „Krankheit nicht als Gnadenzustand, sondern beinahe als Laster geschildert“, im *Doktor Faustus* dagegen „ist sie ein vom Teufel geliefertes Mittel, ein von Erkenntnis *gehemmtes* Künstlertum produktiv zu machen“ (Mann 1993: 158).

2 *Das* medical writing *bei Thomas Mann*

Woher aber bezieht Thomas Mann die medizinischen Quellen und minutiösen Darstellungen seines *medical writing*? Einerseits sicher bei den Ärzten (z. B. von Dr. Albert Loeb, Prof. Dr. Hermann Rieder, Prof. Dr. Friedrich Ritter von Müller, Dr. Leo Hermanns, Prof. Dr. Gottfried Boehm und Dr. Artur Rosenthal), mit denen er verkehrte oder korrespondierte und andererseits durch die sorgfältige Lektüre einschlägiger Fachliteratur (z. B. *Philosophie des Organischen* (1909) von Hans Driesch, *Die Wissenschaft vom Leben: biologisch-philosophische Betrachtungen* (1913) von Paul Flaskämper, *Allgemeine Biologie* (1915) und *Das Werden der Organismen – eine Widerlegung von Darwins Zufallstheorie* (1916) von Oscar Hertwig)[11]. Auch aus *Meyers Konversationslexikon* holte sich Mann medizinischen Rat und von Familienangehörigen die nötigen Informationen zum Sanatoriumsleben.

Am 13. November 1919 schreibt Thomas Mann in sein Tagebuch: „Vormittags in der Stadt zu Besorgungen, einer Audienz beim Rektor v. Müller in Sachen [. . .] und der *Lungen-Photographie*“ (Mann 2003b: 319). Er „ersuchte offenbar um Erlaubnis, einer solchen Aufnahme in der Universitätsklinik beiwohnen zu dürfen, um eine direkte Anschauung für den *Zauberberg* zu

11 Ausführlicher dazu in Eigen 2004: 353.

gewinnen“ (Mann 2003b: 705), was ihm wenige Monate später gelang, als er Röntgen-Aufnahmen mitverfolgen durfte. Am 20. Februar 1920 folgt folgender Eintrag: „Erwarte mit etwas gereizter Ungeduld die Antwort Boehms[12] wegen der *Durchleuchtungssache*“ (Mann 2003b: 382). Wenige Tage später ist es so weit: „Dann ins Krankenhaus links der Isar (Ziemßenstraße), wo ich zu [Professor] Boehm geführt wurde [. . .]. Wurde mit einem weißen, klinischen Kittel gekleidet und so ins Röntgen-Laboratorium geführt, wo ich zusah, wie ein Assistenz-Arzt mit seinem Gehilfen mehrere Lungen- und eine Kniegelenk-Aufnahme bei Männern und Frauen machte. Auch eine Reihe von photographischen Platten (kranke Lungen u. ein Magengeschwür) zeigte mir der Doktor“ (Mann 2003b: 385).

Thomas Mann nimmt jede Gelegenheit wahr, um sich medizinische Kenntnisse anzueignen. Selbst bei privaten Arztbesuchen notiert er sich Fakten, die für den *Zauberberg* in Frage kämen: „K. [Katia] bei Geheimr. Müller zur Untersuchung und Aburteilung wegen eines Kuraufenthalts. [. . .] Auf die Temperaturen legt er kein Gewicht. Als Faktum für die medizinische Kritik des Zbg. [*Zauberberg*] interessant“ (Mann 2003b: 430). Auch Hausbesuche von Dr. Hermanns werden zu diesem Zweck genutzt: „K. [Katia] Stirnhöhlenkatarrh, leidend, Hermanns war morgens bei ihr; ich ließ mir die Röntgenbilder von ihm erläutern“ (Mann 2003b: 400).

Thomas Mann hat auch telefonischen Kontakt mit Ärzten: „Hatte am gestern Geschriebenen zu bessern auf Grund von telephonisch bei Hermanns[13] eingezogenen Erkundigungen“ (Mann 2003b: 401).

Gleichzeitig liest Mann viel Fachliteratur und es ist auch bekannt, dass er medizinische Vorlagen benutzt und dabei Formulierungen sowohl übernimmt als auch modifiziert, dem eigenen Stil anpasst sowie passagenweise paraphrasiert. Das zeigt sich besonders deutlich an den Vorlagen für das biologisch-physiologische Wissen, z. B. Ludimar Hermanns *Physiologie*-Lehrbuch und Oscar Hertwigs *Allgemeine Biologie*[14] (Max 2015: 34).

12 Prof. Dr. Gottfried Boehm (Röntgenologe, Leiter des Instituts für physikalische Therapie und Röntgenologie der Universität am Krankenhaus links der Isar, München).

13 Dr. Leo Hermanns war ein benachbarter Arzt der Familie Mann, der häufig zu Rate gezogen wurde.

14 Wie wichtig diese Bücher für Mann waren, zeigen zwei Tagebucheinträge. Der eine ist vom 14. Juni 1920: „Die Allgem. Biologie“ von Hertwig kam“ und der zweite vom 27. Juli 1920: „Lese in der von Herrmanns entliehenen Physiologie“ (Mann 2003b: 453, 455).

Hieber schreibt zu den medizinischen Vorlagen Manns für Hannos Krankheit (s. *Buddenbrooks*): „Der Autor beutet, wie der Germanist Christian Grawe 1992 im Detail belegte, passagenweise wörtlich „Meyers Konversationslexikon“ von 1889 aus, um Hannos Tod am Typhus beklemmend zu schildern: Mit spürbarem Vergnügen gesteht Thomas Mann dieses Verfahren schon im Dezember 1945 dem Briefpartner Theodor W. Adorno und nennt es eine ‚Art von höherem Abschreiben‘ “ (Hieber 2003: 133).

Ein Beispiel zur Beschreibung der Typhuskrankheit aus *Meyers Konversationslexikon* (1889) lautet folgendermaßen[15]: „*In der zweiten Woche* des T. [Typhus] hören *die Kranken auf,* über *Kopfschmerz und Gliederschmerzen* zu klagen; *der Schwindel aber wird heftiger, zu dem Ohrenbrausen gesellt sich Schwerhörigkeit*. *Der Gesichtsausdruck des Kranken wird stupider*, [. . .]“ (1889: 957). Und in den *Buddenbrooks* lautet die Stelle: „*In der zweiten Woche ist der Mensch von Kopf- und Gliederschmerzen befreit*; dafür aber ist *der Schwindel* bedeutend *heftiger geworden*, und in den *Ohren* ist ein solches Sausen und *Brausen,* daß es geradezu *Schwerhörigkeit* hervorruft. *Der Ausdruck des Gesichtes wird dumm*“ (Mann 1986: 640).

Ein weiteres Beispiel aus *Meyers Konversationslexikon* und den *Buddenbrooks* machen das „höhere Abschreiben“ deutlich: „*In der dritten Woche* des T. [Typhus] erreicht *die Schwäche des Kranken ihren höchsten Grad*, *die lauten Delirien hören auf*, die Aufregung und Unruhe weicht *einer stets zunehmenden Unempfindlichkeit* für alles, was ringsumher vor sich geht“ (1886: 957). In den *Buddenbrooks* wird diese Stelle in ein literarisches *medical writing* umgeformt: „*In der dritten Woche* ist *die Schwäche auf ihrem Gipfel*. *Die lauten Delirien sind verstummt*, und niemand kann sagen, ob der Geist des Kranken in leere Nacht versunken ist, oder ob er, fremd und abgewandt dem Zustande des Leibes, in fernen, tiefen, stillen Träumen weilt, von denen kein Laut und kein Zeichen Kunde gibt. Der Körper liegt *in grenzenloser Unempfindlichkeit*“ (Mann 1986: 640-1).

Weiter heißt es: „*Die Wangen haben* anstatt der hochroten *Färbung eine* mehr *bläuliche angenommen*, *die Augenlider sind halb geschlossen*, [. . .]“ (*Meyers Konversationslexikon* 1889: 957) und „*Die Augenlider sind halb geschlossen*, und *die Wangen* glühen nicht mehr wie zu Anfang rot vor Fieberhitze, sondern *haben eine bläuliche Färbung angenommen*“ (Mann 1986: 640).

Wieder ein Beispiel aus den gleichen Quellen: „[. . .] *Zahnfleisch, Zähne und Zunge sind mit einem schwärzlichen Belag versehen*, der *Atem ist stinkend*“ (*Meyers Konversationslexikon* 1998: 957). „Auch *sind* sein *Zahnfleisch,*

15 Die jeweils gleichen bzw. ähnlichen Stellen aus den medizinischen Vorlagen und dem *Zauberberg* bzw. den *Buddenbrooks* sind in Kursivschrift markiert.

seine *Zähne und* seine *Zunge mit einer schwärzlichen Masse bedeckt*, die den *Atem verpestet*“ (Mann 1986: 640).

Ein letztes Beispiel aus *Meyers Konversationslexikon* und den *Buddenbrooks* sei angeführt: „Der T. [Typhus] beginnt gewöhnlich mit einem allgemeinen *Krankheits*gefühl, psychischer *Verstimmung*, großer *Mattigkeit*, *Appetitlosigkeit*, *unruhigem Schlaf, Kopfschmerzen*, Schwindel, Schmerzen in den Gliedern und manchmal wiederholtem Nasenbluten“ (*Meyers Konversationslexikon* 1889: 957). „Gesetzt zum Beispiel, daß die Anfangssymptome der *Krankheit, Verstimmung, Mattigkeit, Appetitlosigkeit, unruhiger Schlaf, Kopfschmerzen*, schon meistens vorhanden waren, als der Patient noch, die Hoffnung der Seinen, in völliger Gesundheit umherging?“ (Mann 1986: 641).

Es folgen weitere Beispiele medizinischer Vorlagen aus der *Allgemeinen Biologie* von Oscar Hertwig (1923), die Mann im *Zauberberg* (Mann 2003a) verwertet hat: „Der Bioblast ist eine *Lebenseinheit*, die *unter der Grenze des mikroskopisch Sichtbaren liegt*, [. . .]“ (*Allgemeine Biologie* 1923: 64). Aus dieser Vorlage entstand im *Zauberberg* folgender Text: „[. . .] so bestand derjenige der Zelle aus einem neuen und vielfältigen Tierreich elementarer *Lebenseinheit*en*,* deren Größe tief *unter der Grenze des mikroskopisch Sichtbaren lag*, [. . .]“ (Mann 2003a: 390).

In einem weiteren Auszug werden Parasit und Wirt beschrieben: „Die Schädigung beruht *weniger* darauf, *daß der Parasit dem* Wirts*gewebe Nahrung entzieht*, sondern ist in dem Umstand begründet, daß er bei seinem *Stoffwechsel organische Verbindungen erzeugt*, die schon in geringsten Dosen eine ganz *erstaunliche Giftwirkung* auf *die Zellen des Wirtsorganismus* ausüben. Von manchen *Mikroorganismen* ist es gelungen, *die giftigen Stoffe oder Toxine zu isolieren und in konzentriertem Zustande darzustellen*, [. . .]. *Es ist überraschend, in welchen geringen Dosen* die Toxine, welche *in die Reihe der Proteinverbindungen gehören*, *wenn sie in den Kreislauf eines Tieres gebracht werden, die gefährlichsten Vergiftungssymptome bewirken*, [. . .]“ (*Allgemeine Biologie* 1923: 527–528). Thomas Mann formt diese Passage im *Zauberberg* folgendermaßen um: „*Weniger, daß der Parasit* dem umgebenden *Gewebe Nahrung entzogen hätte*; aber er *erzeugte*, indem er, wie jede Zelle, *Stoff wechselte*, *organische Verbindungen*, die sich *für die Zellen des Wirtsorganismus* als *erstaunlich giftig*, als unweigerlich verderbenbringend erwiesen. Man hatte von einigen *Mikroorganismen die Toxine zu isolieren und in konzentriertem Zustande darzustellen* verstanden und *es verwunderlich gefunden, in welchen geringen Dosen* diese Stoffe, *die* einfach *in die Reihe der* Eiweiß*verbindungen gehörten*, *in den Kreislauf eines Tieres gebracht, die* aller*gefährlichsten Vergiftungserscheinungen*, reißende Verderbnis *bewirkten*“ (Mann 2003a: 393).

Am 15. Februar 1920 schreibt Mann in sein Tagebuch: „Am Tage hatte mich das kleine Buch über das Sterben von Lipschütz beschäftigt" (Mann 2003b: 379). Bei Alexander Lipschütz ist Folgendes zu lesen: „daß alles Leben ein Sterben ist, „une destruction organique", eine organische Zerstörung, wie der große Meister der Biologie Claude Bernard einst gesagt hat" (1914/2008: 29). Der Ausdruck „destruction organique" stammt vom französischen Biologen Claude Bernard[16]. Im *Zauberberg* wird diese Information aus dem Mund von Hofrat Behrens im Gespräch mit Hans Castorp literarisch folgendermaßen wiedergegeben: „Tja, Leben ist Sterben, da gibt es nicht viel zu beschönigen, – une destruction organique, wie irgendein Franzos es in seiner angeborenen Leichtfertigkeit mal genannt hat" (Mann 2003a: 368).

Eine weitere Quelle für die medizinischen Vorlagen Manns ist seine Familie, besonders seine Frau Katia und ihre Mutter Hedwig Pringsheim. Inge und Walter Jens halten das „Material" fest, das Katia für ihren Mann bereithielt: „Katia Mann schrieb, was sie sah, was sie erlebte, was ihr auffiel; sie bemühte sich um „Material", das die Arbeit ihres Mannes inspirieren könnte, und sie gab sich mit ihren Schilderungen viel Mühe" (Jens/Jens 2003: 135). Aus diesem Material übernahm Mann lange Passagen und Katia machte daraus im persönlichen Gespräch kein Hehl, obwohl sie streng verneint, sich am Schreiben des *Zauberbergs* beteiligt zu haben (Virchow 1995: 7). Hier ein Auszug aus einem ihrer Briefe: „Eine Frau Katzenstein ist auch da, eine leibarme Ingenieursgattin aus Düsseldorf, die im Jahre 17 ein halbes Jahr bei Jessen war, und aus der ich, Reminiszenzen austauschend, dieses oder jenes brauchbare Detail herausgelockt habe" (Jens/Jens 2003: 136).

Auch Katias Mutter lieferte Informationen für Szenen aus dem *Zauberberg*. Die Schwiegermutter Manns beschreibt in einem Brief an ihren Freund, den Publizisten Maximilian Harden das Leben im Sanatorium von Davos: „[. . .] und alle machen sie Witze über ihre schreckliche Krankheit. Das Fräulein mit dem Pneumo-Thorax läßt ihn pfeifen und erzä[h]lt, der Arzt habe ihr geraten, sie könne sich ja wä[h]rend der Zeit, da sie ihn ‚trägt', als Orchester engagieren lassen (!)" (Jens/Jens 2003: 93). Das als Orchester fungierende Fräulein findet man mehrfach als die aus dem Bauch pfeifende Hermine Kleefeld im *Zauberberg* wieder: „Sie pfiff!" antwortete Hans Castorp. „Sie pfiff aus dem Bauche, als sie an mir vorüberkam, willst du mir das erklären?" „Ach", sagte Joachim und lachte wegwerfend. „Nicht aus dem Bauche, Unsinn. Das war die Kleefeld, Hermine Kleefeld, die pfeift mit dem

16 Bei Claude Bernard heißt die Stelle: „toute manifestation d'un phénomène dans l'être vivant est nécessairement liée à une destruction organique". Und wenig später: „La vie, c'est la mort". https://konspektikaust.wordpress.com/2014/09/03/philippe-huneman-bichat-la-vie-et-la-mort/

Pneumothorax" (Mann 2003a: 73–4). Und weiter heißt es im *Zauberberg* (Mann 2003a: 74–5): „Sie haben sich zusammengefunden, [. . .] und nennen sich ‚Verein Halbe Lunge', [. . .]. Aber der Stolz des Vereins ist Hermine Kleefeld, weil sie mit dem Pneumothorax pfeifen kann, – das ist eine Gabe von ihr, es kann es durchaus nicht jeder".

Über ihren Schwiegersohn Thomas Mann schreibt Hedwig Pringsheim im August 1912 an Maximilian Harden: „Ich könnte die herrlichsten Berichte über meinen Aufenthalt im Sanatorium schreiben, aber ich will dem Schwiegertommy nicht ins Handwerk pfuschen, der ja auch 4 Wochen hier war, und der ja, sozusagen, nur ‹Material› lebt. Professor Jessen [Arzt von Katia Mann] wird sich nächstens sein blaues Wunder erschauen!" (Jens/Jens 2003: 94). Hier wird der Humor Hedwig Pringsheims deutlich, die nur allzu gut wusste, dass Thomas Mann häufig Geschichten und Gespräche aus dem Familienkreis in seine Werke einbrachte.

2.1 Populärwissenschaftlicher medizinischer Jargon

Thomas Manns Darstellungspraktiken der Popularisierung und der Ökonomisierung medizinischen Wissens können im Sanatoriums-Jargon zusammengefasst werden, den Ärzte und Kranke im *Zauberberg* verwendeten.

Die Wortschöpfung *Quecksilberzigarre* ist auf Behrens zurückzuführen, der sich mit dieser Metapher „weg vom Inhalt und hin zur Form" bewegt (Eisele 1984: 177). [Hans Castorp:] „So eine flotte Redeweise hat er [Hofrat Behrens], es machte mir Spaß, ihm zuzuhören. ‚Quecksilberzigarre' für ‚Thermometer' ist doch ausgezeichnet, ich habe es gleich verstanden . . . Aber ich zünde mir nun eine richtige an" (Mann 2003a: 70). Den *Blauen Heinrich* gab es bereits seit 1889, als er auf dem 8. Kongress für Innere Medizin in Wiesbaden vorgestellt wurde. Im *Zauberberg* gelang er zu großer Berühmtheit, obwohl es sich dabei nur um ein „Taschenfläschchen für Hustende" (Ruisinger 2011: 505) handelt: „[. . .] eine flache, geschweifte Flasche aus blauem Glase mit einem Metallverschluß". „[. . .] Es hat auch einen Namen bei uns, so einen Spitznamen, ganz fidel" (Mann 2003a: 17). Später erfährt Hans Castorp diesen Namen von Frau Stöhr: „Der Ärmste!" sagte sie [über einen Patienten namens Blumenkohl]. „Der pfeift bald aus dem letzten Loch. Schon wieder muß er sich mit dem Blauen Heinrich besprechen" (Mann 2003a: 111). Die 1896 in Zürich präsentierte *Stumme Schwester* wurde häufig benutzt, um empfindliche Kranke nicht unnötig aufzuregen, wenn das Thermometer stieg. Im *Zauberberg* wird die *Stumme Schwester* im folgenden Beispiel benutzt, um „falschen" Temperaturergebnissen vorzubeugen, wie im Fall von Ottilie, die „ihre Kurve tüchtig ansteigen" ließ, weil sie nicht als gesund entlassen werden wollte (Mann 2003a: 124): Settembrini erklärt Castorp den Gebrauch: „Allein man entlarvte sie [Ottilie], indem man ihr das gebräuchliche Thermometer mit

einer ‚Stummen Schwester' vertauschte. – Sie wissen noch nicht, was das ist, es ist ein Thermometer ohne Bezifferung, der Arzt kontrolliert es, indem er ein Maß daran legt, und zeichnet die Kurve dann selbst" (Mann 2003a: 124). Solche und weitere anschauliche Benennungen von medizinischen Instrumenten sind im *Zauberberg* bei Ärzten und Patienten gleichermaßen beliebt.

Zusammenfassung

Welche Art von Medizin und welche Verfahren der Literarisierung von Medizin störten tatsächlich im Werk Thomas Manns, und zwar besonders im *Zauberberg*? Einerseits waren es sicher die realistischen Schilderungen Katia Manns vom Sanatoriumsalltag in Davos, die Eindrücke Manns und seine eigenen Kurerfahrungen (vgl. Max 2015: 37-8), die er oft mit spitzer Feder und einer Portion Humor darstellte. Sicher störte die Mediziner auch die Tatsache, dass Mann gleichzeitig versucht hat, sich „zu Fragen [zu äußern], die derzeit im Brennpunkt naturwissenschaftlicher Forschung stehen, zu jenem Zeitpunkt aber auch nicht in Ansätzen Gegenstand konkreter fachlicher Diskussion waren" (Eigen 2004: 335). Thomas Mann ließ sich auch nicht von wissenschaftlich langwierigen Erklärungen wie Hertwigs *Allgemeiner Biologie* irritieren und bereitete seinen Text nicht nur dialektisch auf, sondern brachte ihn in einen durchsichtigen logischen Zusammenhang (vgl. Eigen 2004: 345). Die „eigentlichen Motive meines Schriftstellertums sind recht sündig-individualistischer, d. h. metaphysischer, moralischer, pädagogischer, kurz: „innerweltlicher" Art, wie überall, so auch im „Zauberberg" [. . .]" (Mann 1925: 1205), wobei es ihm gleichzeitig gelungen ist, den damals neusten Stand der medizinischen Forschung in die Weltliteratur einzubringen.

Bibliographie

Benini, A. (2006) „Die Faszination des Todes bei Thomas Mann aus der Sicht eines Arztes", *Praxis: Schweizerische Rundschau für Medizin,* 95, S. 35–39.

Bergsten, G. (1969) *Thomas Mann's Doctor Faustus: Sources and Structure of the Novel*. Chicago: University of Chicago Press.

Blasco Gonzáles, P. (2001) "Literature and Movies for Medical Students", *Family Medicine,* 33, S. 426–428.

Brody, H. (2011) "Defining the Medical Humanities: Three Conceptions and Three Narratives", *Journal of Medical Humanities,* 32, S. 1–7.

Diebold, B. (1924) „Thomas Mann: *Der Zauberberg*", *Frankfurter Zeitung*, 19.12.1924.

Dietl, J. (2002) „Thomas Mann und die Frauenheilkunde: ‚Nenne ich ausgedehnten Befund'", *Deutsches Ärzteblatt,* 2002; 99(14): A-952 / B-795 / C-742. https://www.aerzteblatt.de/archiv/31105/Thomas-Mann-und-die-Frauenheilkunde-Nenne-ich-ausgedehnten-Befund (abgerufen am 26.11.2021).

Eigen, M. (2004) „Was war das Leben?" Thomas Mann und die Evolution, in Elsner, N. / Frick, W. (Hrsg.) *„Scientia poetica": Literatur und Naturwissenschaft*. Göttingen: Wallenstein Verlag, S. 335–350.

Eisele, U. (1984) *Die Struktur des modernen deutschen Romans*. Tübingen: Niemeyer.

Elsaghe, Y. (2018) „Der Roman im Kontext von Leben und Werk", in Mattern, N. / Neuhaus, S. (Hrsg.) *Buddenbrooks-Handbuch*. Stuttgart: Metzler Verlag, S. 15–27.

Frank, A. W. (1995) *The wounded storyteller: body, illness, and ethics*. Chicago/London: The University of Chicago Press.

Frank, A. W. (2018) "What Is Narrative Therapy and How Can It Help Health Humanities?", *Journal of Medical Humanities,* 39(4), S. 553–563.

Frizen, W. (1980) *Zaubertrank der Metaphysik. Quellenkritische Überlegungen im Umkreis der Schopenhauer-Rezeption Thomas Manns*. Frankfurt a.M.: Lang.

Gourevitch, D. (1999) "The history of medical teaching", *The Lancet*, 2000, 354, S. 33.

Gutmann, J. (1926) Eindrücke über Indikationen und Erfolge in Davos (mit besonderer Berücksichtigung der Lungentuberkulose), *Die Tuberkulose*, 24, S. 372–375.

Hellpach, W. (1927) „Die Zauberberg-Krankheit", *Die Medizinische Welt*, 1, S. 1425–1429, 1465–6.

Herwig, M. (2002) ‚„Dass Hitler scheitern wird, davon bin ich in tiefster Seele überzeugt". Dokumente zur Freundschaft zweier Exilanten: In Amerika ist der Briefwechsel zwischen Thomas Mann und dem Chirurgen Franz Colmers aufgetaucht', *Süddeutsche Zeitung*, 23.02.2002. http://www.publicorum.com/Artikel/colmers.html (abgerufen am 26.11.2021).

Herwig, M. (2003) "Framing the 'Magic Mountain Malady': the Reception of Thomas Mann's *The Magic Mountain* in the Medical Community, 1924–2000", in Rousseau, G. S. / Gill, M. / Haycock, D. B. / Herwig, M. (eds.) *Framing and Imagining Disease in Cultural History*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire; New York: Palgrave Macmillan, S. 129–150.

Herwig, M. (2008) „Tod und Verklärung. Thomas Mann und seine ärztlichen Kritiker", Sprecher, T. (Hrsg.) *„Was war das Leben? Man wusste es nicht!": Thomas Mann und die Wissenschaften vom Menschen. Die Davoser Literaturtage 2006* (Thomas-Mann-Studien). Frankfurt a.M.: Klostermann, S. 31–50.

Hieber, J. (2003) *„Buddenbrooks* oder Das unerklärliche Erzählwunder", in Braun, M. / Lermen, B. (Hrsg.) *man erzählt Geschichten, formt die Wahrheit. Thomas Mann – Deutscher, Europäer, Weltbürger*. Frankfurt a.M.: Lang, S. 117–137.

Jansen, H. H. (2002) „Letzte Krankheit und Tod von Thomas Mann (1875–1955). Professor Dr. med. Volker Becker, Erlangen, zum 80. Geburtstag gewidmet", *Hessisches Ärzteblatt,* 11, S. 651–654.

Jens, I. / Jens, W. (2003) *Frau Thomas Mann. Das Leben der Katharina Pringsheim*. Hamburg: Rowohlt.

Kaptein, A. A. / Lyons, A. C. (2009) “The Doctor, the Breath and Thomas Bernhard Using Novels in Health Psychology”, *Journal of Health Psychology,* 14(2), S. 161–170.
Kirklin, D. / Richardson, R. (eds.) (2001) *Medical humanities – a practical introduction*. London: Royal College of Physicians.
Levy, M. (1925) „Bemerkungen zum ‚Zauberberg‘ von Thomas Mann“, *Deutsche Medizinische Wochenschrift,* 28, S. 1166.
Lipschütz, A. (1914/2008) *Warum wir sterben*. Stuttgart: Franckh’sche Verlagshandlung. https://www.gutenberg.org/files/24618/24618-h/24618-h.htm (abgerufen am 26.11.2021)
Mann, T. (1925) „Vom Geist der Medizin“, *Deutsche Medizinische Wochenschrift,* 29, S. 1205–1206.
Mann, T. (1967) *Doktor Faustus*. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
Mann, T. (1986) *Die Buddenbrooks*. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
Mann, T. (1993) *Thomas Mann. Selbstkommentare: Der Zauberberg*. Herausgegeben von Hans Wysling (Hrsg.). Frankfurt a.M.: S. Fischer.
Mann, T. (1996) *Der Tod in Venedig in Der Tod in Venedig und andere Erzählungen*. Frankfurt a.M.: S. Fischer, S. 7–87.
Mann, T. (1996) Tristan in Der Tod in Venedig und andere Erzählungen. Frankfurt a.M.: S. Fischer, S. 89–135.
Mann, T. (2003a) *Der Zauberberg* (2. Aufl.). Frankfurt a.M.: S. Fischer.
Mann, T. (2003b) *Tagebücher 1918–1921.* Herausgegeben von De Mendelssohn, P. Frankfurt a.M.: Fischer.
Marsten, D. / Epston, D. / Markham, L. (2016) *Narrative therapy in wonderland: Connecting with children’s imaginative know-how.* New York: W. W. Norton & Co.
Max, K. (2015) „*Der Zauberberg* (1924)“, in Blödorn, A. / Marx, F. (Hrsg.) *Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler, S. 32–42.
Oyebode, F. (2010) “The medical humanities: literature and medicine”, *Clinical Medicine,* 10(3), S. 242–244.
Pott, S. (2006) „Literatur und Medizin im 18. Jahrhundert: von der erneuerten Fortschrittskritik bis zum »Medical Writing«“, *Gesnerus*, 63, S. 127–143.
Prüssian, A. (1925) „Der Zauberberg“, *Münchener Medizinische Wochenschrift,* 72, S. 696–97.
Reich-Ranicki, M. (2012) *Mein Leben*. München: Pantheon Verlag.
Ruisinger, M. M. (2011) „Medizingeschichte 3D. Aus dem Deutschen Medizinhistorischen Museum Ingolstadt“, *Bayerisches Ärzteblatt*, 9, S. 505. https://www.bayerisches-aerzteblatt.de/fileadmin/aerzteblatt/ausgaben/2011/09/einzelpdf/BAB_0911_505.pdf (abgerufen am 26.11.2021)
Rütten, T. (2000) „Zu Thomas Manns medizinischem Bildungsgang im Spiegel seines Spätwerkes“, in Sprecher, T. (Hrsg.) *Vom „Zauberberg“ zum „Doktor Faustus“. Die Davoser Literaturtage 1998*. Frankfurt a.M.: Klostermann, S. 236–268.
Siefken, H. (2006) ‚Review: Herwig, M. (2004). Bildungsbürger auf Abwegen: Naturwissenschaft im Werk Thomas Manns‘. Frankfurt a.M.: Klostermann. *The Modern Language Review,* 101(1), S. 289–291.

Sprecher, T. (1997) „Kur-, Kultur- und Kapitalismuskritik im *Zauberberg*", in Sprecher, T. (Hrsg.) *Auf dem Weg zum „Zauberberg". Die Davoser Literaturtage 1996*. Frankfurt a.M.: Klostermann, S. 187–250.

Sprecher, T. (2001) „Anmerkungen zu Thomas Mann und die Medizin". Thomas Mann-Archiv, ETH Zürich. *Praxis,* 90, S. 1235–1239.

Turban, K. (1927) „Paralipomena der Tuberkuloseforschung", Davoser Ferienkurs 1926, *Münchener Medizinische Wochenschrift,* 33, S. 1399–1404.

Turban, K. (1935) *Lebenskampf, Die Selbstbiographie eines Arztes, Praktische Tuberkulose-Bücherei*. Leipzig: Georg Thieme Verlag.

Vaget, H. R. (2008) *Thomas Mann's the Magic Mountain: A Casebook*. New York: Oxford University Press.

Virchow, C. (1995) „Medizinhistorisches um den ‚Zauberberg'. ‚Das gläserne Angebinde' und ein pneumologisches Nachspiel". Gastvortrag an der Universität Augsburg am 22. Juni 1992. Herausgegeben vom Rektor der Universität Augsburg: Presse-Druck, August 1995, Augsburger Universitätsreden 26, S. 1–20. https://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/opus4/frontdoor/deliver/index/docId/412/file/UR_26Virchow1995.pdf (abgerufen am 26.11.2021)

Virchow, C. (2016) „80 Jahre ‚Der Zauberberg'. Über die Reaktion der Ärzte auf den Roman Thomas Manns", *Pneumologie,* 70, Supplement 2: S. 128–139.

von Engelhardt, D. (2003) „Die Welt der Medizin im Werk von Thomas Mann", in Braun, M. / Lermen, B. (Hrsg.) *man erzählt Geschichten, formt die Wahrheit. Thomas Mann – Deutscher, Europäer, Weltbürger*. Frankfurt a.M.: Lang, S. 257–290.

von Engelhardt, D. (2005) „Geleitwort", in von Jagow, B. / Steger, F. (Hrsg.) *Literatur und Medizin*. *Ein Lexikon*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 2–6.

von Engelhardt, D. (2006) „Krankheit und Heilung bei Thomas Mann", Praxis: Schweizerische Rundschau für Medizin, 95(1–2), S. 13–21.

Ziemann, B. (2016) „Religion, Konfession und säkulares Wissen". https://www.bpb.de/izpb/224737/religion-konfession-und-saekulares-wissen (abgerufen am 26.11.2021)

Der Tod des Schriftstellers in der Prosa Norbert Gstreins

Jelena Knežević (Podgorica)

Abstract: Drei Romane des österreichischen Autors Norbert Gstrein – *Die englischen Jahre* (1999), *Das Handwerk des Tötens* (2003) und *In der freien Welt* (2016) – thematisieren das Erzählen und können als Schriftstellerromane bezeichnet werden. Die zentrale Frage jedes von ihnen ist, ob radikale Konflikte in literarischer Form objektiv und effektiv dargestellt werden können. Der skeptische Autor glaubt nicht an diese Möglichkeit und kritisiert sehr scharf sowohl die Medien als auch jeden Versuch, die komplexe Realität auf vereinfachte, homogene Darstellungen zu reduzieren. Auf der Ebene der Struktur wird das Thema der Erzählskepsis anhand des Motivs des Doppelgängers bzw. durch folgende Protagonist-Erzähler-Konstellation, die es in allen drei Romanen gibt, realisiert: Ein toter Schriftsteller, über den erzählt wird, wird dem Erzähler bzw. der Erzählerin gegenübergestellt, der bzw. die im Laufe der Handlung, den Roman schreibend, selbst der Autor bzw. die Autorin wird oder eine Schreibblockade überwindet.

Keywords: Norbert Gstrein, Schriftstellerroman, individueller Tod, Erzählskepsis, Tod des Autors

Einleitung

In diesem Beitrag wird das Motiv des Todes des Schriftstellers in den folgenden drei Romanen des österreichischen Autors Norbert Gstrein analysiert: *Die englischen Jahre* (1999), *Das Handwerk des Tötens* (2003) und *In der freien Welt* (2016). In jedem dieser Romane ist der Protagonist ein Schriftsteller, der gestorben ist, umgebracht wurde oder durch Selbstmord umgekommen ist. Damit bietet sich eine Grundlage, die Fragen der Erzählung und Poetik überhaupt, die Norbert Gstrein als Autor immer wieder herausforderten und mit denen er sich auch essayistisch wiederholt auseinandersetzte, in literarischer Form zu reflektieren. Das Ziel dieses Beitrags ist festzustellen, welche Rolle diesem Motiv in der Struktur der Romane zukommt sowie welche poetologischen Antworten sich aus der Art und Weise ergeben, in der sich das Motiv auf der Bedeutungsebene entwickelt. Es ist davon auszugehen, dass das Motiv des Todes des Schriftstellers metaphorisch für den Misserfolg einer Poetik steht, und zwar einer Poetik, deren Mittelpunkt der Autor ist. Unabhängig von der Intention Gstreins wird diese Annahme in Zusammenhang mit der These von Roland Barthes über den Tod des Autors gebracht, mit der sich der französische Poststrukturalist sowohl der romantischen Auffassung des

Genies als auch dem klassischen Konzept des Autors als absolute, sinnstiftende Autorität widersetzt. In seinem mittlerweile grundlegend gewordenen Text, *La mort de l'auteur* (1968), vertritt Barthes die Auffassung, dass die vom Autor in einem literarischen Text bewusst konstruierten Bedeutungen nicht unbedingt die wichtigsten seien. Seine ursprüngliche Anforderung, dass sich der Autor von den Konventionen der bürgerlichen Kultur, einschließlich der herrschenden Konventionen des Realismus und der Psychologie (Identifikation) im Roman lösen müsse (*Le Degré zéro de l'écriture*, 1953), ersetzt Barthes durch den bereits im Titel seines Essays radikaler und metaphorisch ausgedrückten Anspruch, den Autor zu töten. In den Romanen Gstreins ist die Inversion der gleichen Metapher zu erkennen.

Weltgeschehen Gstreins

Mit dem Roman *Die englischen Jahre*, veröffentlicht 1999, vollzieht sich im Werk Norbert Gstreins eine Phase, die durch zwei Konstanten gekennzeichnet ist: historische Schauplätze der Handlung, hier der Zweite Weltkrieg, und eine distinktive Erzählskepsis, ein klarer Zweifel, dass irgendeine, auch nur die kleinste Geschichte linear, biographisch, abgerundet und homogen nacherzählt werden kann.[1] Auch *Das Handwerk des Tötens*, veröffentlicht 2003, und *In der freien Welt*, veröffentlicht 2016, spielen an Schauplätzen bewaffneter Konflikte der Weltgeschichte – der Kriege der 1990er Jahre in Kroatien und im Kosovo bishin zum Israelisch-Palästinensischen Konflikt.

Alle drei Romane problematisieren jedoch vor allem das Erzählen selbst und können als "Schriftstellerromane“ bezeichnet werden.[2] Die zentrale poetologische Frage jedes von ihnen ist, ob die radikalen Konflikte – nicht nur in der modernen Welt, sondern auch die inneren Konflikte des Menschen unserer Zeit – in literarischer und künstlerischer Form objektiv und effektiv dargestellt werden können. Der skeptische Autor glaubt nicht an diese Möglichkeit und kritisiert, besonders in *Das Handwerk des Tötens*, Medienberichte jeder Art sehr scharf sowie schriftstellerische Versuche, die komplexe Realität auf vereinfachte, homogene Darstellungen zu reduzieren. Gleichzeitig thematisieren alle drei Romane auch die Suche nach Identität und Zugehörigkeit,

1 Zum Wechselspiel zwischen Tiroler Dorfgeschichten und Themen der Weltgeschichte und Erzählkritik und Skepsis im Werk Norbert Gstreins vgl. Gunreben, 2011: 10.

2 Auch die Erzählung Gstreins *Selbstportrait mit einer Toten* (2000), die eng mit seinem Roman *Die englischen Jahre* verbunden ist, könnte in diesem Zusammenhang interpretiert werden, weil es um die Figur des Schriftstellers geht, eines möglichen Doppelgängers aller Schriftsteller.

und zwar anhand einer effektiven Umsetzung der Erzählstrategien und narrativen Muster des Kriminalromans. Verfolgung, Ermittlung und Aufklärung beziehen sich nicht auf ein Verbrechen, sondern in der Regel auf eine Identitätssuche und Überwindung innerer Konflikte sowohl des Protagonisten als auch des Erzählers bzw. der Erzählerin, der bzw. die mit dem Protagonisten in einer Doppelgänger-Beziehung steht. Dabei spielt das Motiv des Todes eine wesentliche Rolle – strukturell, weil jeder Kriminalroman mindestens einen Toten haben muss, aber auch metaphorisch bzw. semantisch. Der tote Schriftsteller, über den erzählt wird, wird dem Erzähler bzw. der Erzählerin gegenübergestellt, der bzw. die im Laufe der Handlung, diesen Roman schreibend, selbst der Autor bzw. die Autorin wird oder eine Schreibblockade überwindet. Die naturalisierte Metapher ist nicht schwer zu erkennen und zu interpretieren: Erst, wenn der Autor bzw. die Autorin das populäre, modische, stereotype Bild des Schriftstellers hinter sich lässt und die Mittel des naiven Realismus abwirft, kann er bzw. sie einen guten Roman schreiben. Für die Entstehung einer guten Geschichte scheint der Tod des Autors unvermeidlich zu sein. Genau wie bei Barthes wird bei Gstrein der traditionelle Biographismus mit dem Autor im Vordergrund kritisiert, jedoch implizit, in literarischer Form und anhand sinnlich konkreter Bilder. Der Autor muss verschwinden, er muss seine Identität der Geschichte opfern, behauptet Barthes, um danach zusammen mit seinem Text erneut zum Leben zu erwachen. In folgenden Beispielen wird gezeigt, wie das in den Romanen Norbert Gstreins konkret geschieht.

Interpretation

In *Den englischen Jahren* stirbt der Hauptakteur, der Exil-Schriftsteller Gabriel Hirschfelder. Sein Tod wird von einer vom Autor „vorgeschobenen weiblichen Erzählerfigur" (Winkels, 1999: o. S.) zum Anlass genommen, über sein Leben zu recherchieren, nachdem ihr Ex-Mann, ein österreichischer Schriftsteller namens Max, scheiterte, Hirschfelder in einem Vortrag gebührend zu huldigen. Seine „Hommage à Hirschfelder" war ein pathetischer Lobgesang, der auf eine so stark typisierte Weise die Frage jüdischer Schriftsteller im Krieg behandelte, dass Publikum und Kritiker dabei ungerührt blieben. Ihm gegenüber wird sich die Gesamtheit des Romans entfalten, als ein komplexes Gebilde, das sich auf Multiperspektivismus, die Destabilisierung und die Relativierung der erzählerischen Instanz stützt, sowie auf die metanarrative Reflexion, „die auf die Unzuverlässigkeit des standardisierten und monolithischen Diskurses über die Vergangenheit aufmerksam machen" (Spreicer, 2011: 94).

Zwei Schriftsteller und eine namenlose Erzählerin, ein nie beendeter und ein misslungener Text weisen schon am Anfang auf die poetologische Reflexion hin, besonders weil in der Position von Max die Situation Gstreins zu erkennen ist: Ein Autor, der versucht „ein jüdisches Emigranten-Schicksal als Modethema zu behandeln" (Winkels, 1999: o. S.).

Eine autoironische Beziehung zwischen dem Autor und der Erzählerin als seine Doppelgängerin gewinnt bald noch an Komplexität durch die Herstellung einer Doppelgänger-Verbindung zwischen der Erzählerin und ihrem Protagonisten, Hirschfelder, der es selbst nicht schaffte, ein autobiographisches Buch über sein durch den Holocaust geprägtes Schicksal zu schreiben. Seinen Ruhm als Schriftsteller im deutschsprachigen Raum erlangte er mit einem Erzählband aus dem Stoff seines Emigrantenlebens. Nicht sein Tod allein bewegte die Erzählerin dazu, nach England zu fahren und mit drei Frauen Hirschfelders zu sprechen, um die Geschichte seines Lebens zu rekonstruieren. Auch nicht die Tatsache, dass Max, dem sie stets nachstand, von ihm zunehmend besessen war. Was ihre Aufmerksamkeit erregte, war vor allem die Behauptung Hirschfelders, er habe während des Krieges einen Mord begangen. Die Erzählerin versucht, alle Geschichten unterschiedlicher Stimmen, alle Gerüchte und Legenden über den Schriftsteller mit dem Recherchierten und Ausgemalten zu ergänzen und zu einem Bild zusammenzufügen. Über ihre fantasievolle Rekonstruktion sagt sie:

> Es erstaunt mich nach wie vor, wie leicht ich in meiner Phantasie die Leerstellen überbrückte, die trotz allem, was ich später über ihn erfuhr, bestehen geblieben sind. Meine Gewißheit, daß es so und nicht anders gewesen sein mußte, wie ich es mir ausmalte, wurde umso stärker erschüttert, je weiter ich meine Nachforschungen trieb, bis ich nicht mehr sicher sein konnte, daß es wirklich so war, aber immer noch sicher, daß es zumindest so hätte sein können.
>
> (Gstrein, 1998: 50)

Zum Unterschied von Hirschfelder und Max ist sie bereit, ihre Stimme aufzugeben und andere sprechen zu lassen. Was sie dann jedes *zweite* Kapitel in der *zweiten* Person Singular nacherzählt, ihren Protagonisten ansprechend, ist eine äußerst spannende, bewegende und aussagekräftige Geschichte über Angst und Tod, Verrat und Feigheit in einer düsteren Zeit, die jedoch sicherlich so nie stattgefunden hat. Es ist ein Konstrukt, eine überaus gelungene Fiktion, die von Hirschfelders Identität mehr als jede Wahrheit zeugt, eine neuerfundene Wahrheit (Gstrein, 2001: 30). Die Verwendung der *zweiten* Person Singular in jedem *zweiten* Kapitel unterstreicht die Doppelgänger-Beziehung der Erzählerin mit dem toten Schriftsteller, was semantisch besonders wichtig wird, wenn im spannenden Finale klar wird, dass der echte Hirschfeder Jahre zuvor, noch am Anfang des Krieges, ertrunken ist. Mit der Erkenntnis,

dass Hirschfelder nie dazu gekommen war, Schriftsteller zu werden, stirbt der Autor in dem Roman Gstreins zum zweiten Mal. Unter dramatischen, von der Erzählerin detailliert ausgemalten Umständen, wurde Hirschfelder von einem gewissen Harasser, einem Österreicher nicht-jüdischer Herkunft, in den Tod getrieben. Harasser übernahm seine jüdische Emigrantenidentität und wurde danach Schriftsteller. Es geht um ein postmodernistisches Spiel mit echten Identitäten und Scheinidentitäten, wobei die Identität grundsätzlich als veränderbares Attribut eines Individuums zu verstehen ist, die einem dynamischen Veränderungsprozess unterliegt und von ihm beeinflusst wird (Jaeger; Liebsch, 2004: 283).[3] Trotz der ständigen Zeitsprünge und einer Vielzahl von Nebenfiguren und anscheinend unmotivierten Nebengeschichten zeichnet sich der Roman durch ein festes Motivationsschema mit einer effektiven Umkehrung aus, die auf der Auflösung der wörtlichen Bedeutung von Hirschfelders Aussage, auf ihrer Metaphorisierung, beruht. Was eine Erzählung über einen verstorbenen Schriftsteller sein sollte, wird zur Erzählung über die Konstruktion eines Romans, der ursprünglich die (De-)Konstruktion der Identität eines Vertriebenen durch die Exilerfahrung darstellen sollte, am Ende jedoch die (De-)Konstruktion der Identität einer untergeordneten Frau durch die Erfahrung des Erzählens über das Leben und den Tod darstellt. Das macht sie zur Schriftstellerin – so wie auch ihre Fähigkeit zuzuhören und Distanz zu schaffen, um so auf paradoxe Weise ihrem Objekt näher zu kommen, und die Autorschaft der Geschichte zu opfern: zu sterben, sodass die Geschichte entstehen kann. Hirschfelders Identität aufdeckend, erkennt sie ihre eigene Identität einer Autorin. In diesem Punkt werden zwei Geschichten – die über die Identitätssuche und die über die Erzählung selbst – zu einer, und ein bedeutender Wendepunkt in beiden ist der Tod bzw. der Mord, der in Zusammenhang mit der Behauptung Hirschfelders sowohl wortwörtlich als auch metaphorisch zu lesen ist.

Völlig (auto-)ironisch wird Gstrein ganz am Ende des Romans, als klar wird, dass Max, der selbstgefällige Schriftsteller mit bloß mittelmäßigen Fähigkeiten, die Tantieme für die von seiner Ex-Frau verfasste Geschichte erhalten wird. Damit wird klar impliziert, dass es eine Geschichte, wenn sie einmal gut und gelungen erzählt wurde, nicht mehr dem Autor gehört, auch wenn dieser beim Schreiben absolut frei darin war, in seinem Kunstwerk Fakten mit Fiktion zusammenzubringen, um „eine fremde Geschichte zur eigenen zu machen" (Gstrein, 2004: 55).

Darüber äußert sich Gstrein explizit in seinem poetologischen Essay *Wem gehört eine Geschichte?* in dem er anlässlich des *Handwerks des Totens*

3 Dieser Aspekt ist noch sichtbarer im Fall Johns, des Protagonisten im Roman *In der Freien Welt.*

sein literarisches Verfahren verteidigen musste.[4] Den Text und die Umstände seines Entstehens analysierend kommt David-Christopher Assmann zur Schlussfolgerung, dass nur ein Teil des Problems an der typischen „[bei] Gstrein anzutreffende[n] Lesart des Ich-Erzähler[s] als wahres Alter Ego des Autors“ (2014: 268) liegt. Es geht viel mehr darum, dass mit den Romanen *Die englischen Jahre* und *Das Handwerk des Tötens* „de[r] Konstruktcharakter von fiktiver Wirklichkeit derart stark betont wird, dass die reale Realität auftaucht“ (Assman: 268) und mit ihr der Autor als souveräner Konstrukteur aktualisiert wird[5], während die Autorenposition, mit der sich Gstreins autoironisch identifiziert, eigentlich genau das Gegenteil davon ist. Seine „Wirklichkeitsnähe“ und seine ständige (Selbst-)Reflexion des Erzählerkönnens weisen auf eine zweiflende Autoreninstanz hin, die mit einem streng rationalen Zugang und autoritärer Haltung wenig oder nichts schafft und in den Hintergrund rücken muss, um den Raum für die Geschichte selbst zu eröffenen.

Der Roman über die Jugoslawien-Kriege beginnt mit dem Tod des Kriegsreporters Christian Allmayer, einem Freund des Journalisten und durchschnittlich begabten Schriftstellers Paul, der sich nach dem Tod seines Freundes auf eine Reise und massive Recherche über dessen Tod begibt, um einen Roman über ihn zu verfassen. Noch bevor die Handlung beginnt, wird man in der Widmung mit der Erzählskepsis Gstreins konfrontiert: „Zur Erinnerung an Gabriel Grüner (1963–1999) über dessen Leben und dessen Tod ich zu wenig weiß als daß ich davon erzählen könnte“ (Gstrein, 2010: 6). Trotz dieser Behauptung entsteht eine beeindruckende, lebendige und überzeugende Geschichte – nicht nur über das Leben und den Tod eines im Kosovo erschossenen Reporters, sondern über Freundschaft, Liebe, Scheitern und Erfolg, dies als klare Demonstration, wie eine „wahre Geschichte“ darzustellen ist: „[D]as Dokumentarische mit dem Fiktiven zu vermischen, um paradoxerweise gerade mit dem Fiktiven das Wesen des Realen zu dokumentieren“ (Car, 2011: 76). Was wir letztendlich lesen, ist auf keinem Fall eine lineare, homogene, faktographische Berichterstattung über Grüners bzw. Allmayers Schicksal. Es ist eine „geglückte Erzählung über die Unmöglichkeit des Erzählens“, „ein lustvolles Spiel mit den Zwängen des heutigen [postmodernistischen] Schreibens“ (Breitenstein, 2004: 36), das am Ende einem Ich-Erzähler zugeschrieben

4 Dem Roman wurde Literarizität abgesprochen und dem Autor vorgeworfen, dass er private Daten aus der Biographie Gabriel Grüners, einem *Stern*-Reporter, der 1999 im Kosovo aus dem Hinterhalt erschossen wurde, missbrauche, indem er sie verwendete und fiktionalisierte. In seinem Essay, in dem er mit dem Text Imre Kertész *Wem gehört Auschwitz?* Bezug nimmt, antwortet Gstrein auf unterschiedliche Anklagen und verwirft sowohl realistische Darbietungsweisen, die zu nah an der Realität stehend in Kitsch enden, als auch die Kunst, die es verachtend ablehnt, sich der Realität zu verpflichten und sich dabei das Recht gibt, die Realität fast vollkommen zu ignorieren.

5 Assman bezieht sich hier auf Fotis Jannidis’ These zur Rückkehr des Autors (1999: 3–35).

wird. Der Ich-Erzähler ist auch Journalist[6], ein Freund und Gesprächspartner Pauls, einer seiner Mitreisenden durch Kroatien, der mit uns den Zweifel Gstreins an der Nachahmung der Realität in der Literatur teilt. Seine Perspektive dekonstruiert und relativiert zahlreiche Geschichten zu Allmayers Kriegserfahrungen in Kroatien und im Kosovo sowie Pauls Recherche und sein Scheitern, originell darüber zu schreiben. Der Erzähler überprüft kritisch alles, was gesagt wurde, misstraut den Worten und ihrer Fähigkeit, den Krieg angemessen zu beschreiben, und analysiert minutiös seine Ansprechpartner. Indem er immer wieder bewusst versucht, Klischees aufzudecken sowie Vereinfachungen und schwarz-weiße Konstrukte der Realität zu vermeiden, wird der Erzähler die „letzte Vermittlungsinstanz im Geflecht der Geschichten" (Gunreben, 2011: 18). Durch die Konfrontierung unterschiedlicher untereinander relativierter Perspektiven gelingt es dem namenlosen Ich-Erzähler, eine sichere Distanz sowohl zu den Grausamkeiten des Krieges als auch zu dem Bild Allmayers, das von unzähligen narrativen Instanzen kaum unterschiedlicher dargestellt werden könnte, zu schaffen. Anstatt einem, laut Paul idealem „Plot" für den Roman vorzugreifen und einen Kriegsroman über den tragischen Tod eines Journalisten zu verfassen, erzählt er über seine Bekanntschaft mit Paul, dem leidlich talentierten Schriftsteller und über seine schriftstellerische Resignation. Paul ist als pathetisch-tragischer Protagonist modelliert, als Dilettant und Poseur, selbstbestimmt durch Stereotypen über die Stellung und Rolle des Schriftstellers als ultimativer Regisseur der fiktiven Welt und Literatur als Verklärung. Sein Versuch, über Allmayer zu schreiben, ist eine Demonstration der Poetik einer *true story*, in der es nebst dem Autor als Ursprung der ganzen Bedeutung allein „mit seinen Leidenschaften und seinem Geschmack" (Barthes, 2000: 186) für einen guten Roman nur einen Toten braucht. Genau dieser Dominanz der Autorschaft ist auch Barthes kritisch entgegengetreten (2000: 186), indem er die Relevanz des Autors für den Text ebenso grundlegend bestritt wie die „kastrierend[e] Objektivität" realistischer Provenienz (2000: 187). Das sind die Gründe für Pauls Scheiterns. Er verkörpert den naiven Glauben an die Möglichkeit, sowohl die Ereignisse des Krieges als auch die Biographie eines Anderen objektiv, jedoch als Fiktion, darzustellen. Der Erzähler, der im Übrigen rücksichtslos (auto-)ironisch dargestellt ist, verkörpert die Kunst des indirekten Erzählens, und zwar unter Verwendung mehrerer Stimmen, die sich durch die Autorität eines Autors auf keinen Fall harmonisieren und homogenisieren lassen. Über die Unmöglichkeit eines Kriegsromans schreibend, schafft er ein überzeugendes Bild des Krieges, in dem es keinen Helden gibt oder geben kann. Das Schreiben beginnt erst, nachdem Paul wegen seines literarischen Misserfolgs sein Leben

6 „Natürlich war es ein Klischee, in jedem Journalisten einen verhinderten Schriftsteller zu sehen" (Gstrein, 2010: 11).

aufgibt.[7] Damit wird sein Tod ein strukturell wichtiges Motiv in dem Motivationsschema des Romans, sein Wendepunkt; dennoch lässt er sich gleichzeitig metaphorisch als Tod der Poetik interpretieren (Müller-Funk, 2009: 254). Die Doppelgänger-Beziehung zwischen Paul und dem namenlosen Erzähler, die Müller-Funk als „zwei Bestandteile einer Figur" sieht (ibid) ist als Kontrastierung zweier Poetiken zu betrachten, von denen es derjenigen von Paul misslingt, das richtige Maß der Wahrheit in der Fiktion zu finden.[8] Erst wenn der Erzähler das populäre, modische, klischeehafte Bild des Schriftstellers in sich selbst umbringt und die Vorstellung über „unreflektiertes biographisches Schreiben" (Gunreben, 2011: 55) als Literatur aufgibt, kann er sich als Autor entfalten und seine Identität als Schriftsteller beweisen. In diesem Sinne könnte der Tod auch als eine Art Initiation in ein neues Leben verstanden werden.

Dass der direkte Zugriff auf jemandes Leben und Tod bei Weitem noch keine gute Literatur ist[9], muss auch Hugo lernen, der Erzähler des Romans *In der freien Welt*. Auch hier stehen nicht Ereignisse im Mittelpunkt des Romans, sondern „verschiedene Erzählversionen über sie" (Müller-Funk, 2009: 243). Der Roman beginnt mit dem Wort *Tod*: „Der Tod meines Freundes John in San Francisco ist mir mit wochenlanger Verspätung bekannt geworden, aber die genauen Umstände liegen immer noch im dunkeln" (Gstrein, 2016: 10).

Das Motiv bewegt die Handlung. John, ein sechzigjähriger amerikanischer Schriftsteller jüdischer Herkunft, ist in San Francisco erstochen worden. Sein Schriftsteller-Freund, Hugo, begibt sich auf eine lange Reise, zunächst in die USA, dann nach Israel, um die Umstände Johns Todes aufzuklären. Dies wird er jedoch nicht schaffen, was nur einer von Gstreins unzähligen Hinweisen darauf ist, dass der Plot eines Krimis auch hier als Mittel des postmodernistischen Spiels zu betrachten ist, das auf einer Meta-Ebene seine Bedeutung bekommt. Das Muster des Kriminalromans ist eigentlich das klassische Mittel des realistischen Erzählens und ein Paradebeispiel für die radikale Konstruktion der Darstellungsebene des literarischen Textes von der Seite des allwissenden Autors. Gstrein nutzt es, um die Aufmerksamkeit des

7 Pauls Selbstmord wird zu einem schmerzhaften Klischee, da er vor seinem Tod alles, was er geschrieben hat, zerstört und nur ein Zitat von Cesare Pavese hinterlässt: „Ich werde nicht mehr schreiben." Auch der Titel des Romans steht im Zusammenhang mit dem Titel der Tagebücher von Pavese: *Handwerk des Lebens* (*Il mestiere di vivere,* 1952).

8 Die Doppelgänger-Beziehung wird durch die Namenslosigkeit des Erzählers auffällig betont sowie durch die Tatsache, dass der Erzähler in Helena, die Verlobte Pauls, hoffnungslos verliebt ist.

9 Diese Kritik spitzt sich in den Wörtern des fiktiven Kriegsreporters Allmayer zu, wonach es „zwischen der vorherigen Hetze und dem nachträglichen Kitsch" (Gstrein 2010: 157) eigentlich gar keinen Unterschied gebe.

Publikums zu wecken, jedoch nicht für die Handlung, sondern gerade für die Fragen des Schreibens. Auch in diesem Roman zielen die Ermittlungen nicht darauf ab, den Täter zu finden. Vielmehr geht es darum, die wahre Identität des Erzählers – die Identität eines Schriftstellers – im Sprudel der Erzählungen und durch das Erzählen zu entdecken.

Der Tod stellte eine neue Verbindung zwischen dem Protagonisten und dem Erzähler her, zwischen zwei Männern, beide Schriftsteller, die in der Vergangenheit trotz ihrer unterschiedlichen Persönlichkeiten eng befreundet waren. John ist ein Mann sittlicher Stärke, ein „Muskeljude" (Gstrein, 2016: 183) und ehemaliger Freiwilliger der israelischen Armee im Libanonkrieg, dessen Mutter den Holocaust überlebt hatte, ein Charmeur und Ex-Alkoholiker, der sein Trauma in Kalifornien in künstlerischer Form verarbeitet. Er ist der einzige Held seines Werks und stellt damit einen selbstbewussten *Autor* dar, wie er noch von Barthes verstanden und kritisiert wurde: Einer, der eigene „Passionen, Stimmungen, Gefühle oder Eindrücke" in sich birgt (Barthes, 2000: 9). In seiner Beziehung zu John wird dem Erzähler Hugo absichtlich eine inferiore Position zuteil[10], die es ihm ermöglicht, sowohl die prägenden Episoden aus Johns Leben als auch den Konflikt zwischen Israel und Palästina mit Bewunderung, Respekt und Empathie, aber nicht ohne kritische Impulse und Zweifel, indirekt darzustellen. Biographische Eindeutigkeit und politische Einseitigkeit werden dabei auch außer Kraft gesetzt. Johns Tod ist zwar kein direkter Anlass für Hugos Schreiben, jedoch eine notwendige Voraussetzung, weil er ihn zum Reflektieren ermutigt, was schlussendlich einfach in sein Schreiben mündet. Genau so, wie es Barthes (2000: 4) von Autoren verlangt, stellt Hugo die Sprache an die Stelle des Autorenwillens. Während eines bitteren Streits mit John über die Frage der Beziehung zwischen Leben und Literatur „in typisch alteuropäischer Intellektuellenmanier" (Hiebner, 2016: o. S.) legt er seinen Glauben dar, dass Literatur aus der Sprache komme. Ganz im Gegensatz dazu kommt für John an erster Stelle das Leben, und daraus folge alles andere, auch das Schreiben. „No more fiction, Hugo! No more fake shit! Get real, man!" (Gstrein, 2016: 190).

Auch in diesem Roman gibt es eine dritte Schriftstellerfigur, nämlich den jungen palästinensischen Autor namens Marwan, der „als Kontrast- und Komplementärfigur zu John dient" (Hiebner, 2016: o. S.) und es ermöglicht, die schon problematisierten poetologischen Einsichten zu vertiefen. Seine performative Poetik unterscheidet sich von der Johns nur in seinem thematischen und politischen Aspekt, und diese Verdoppelung betont die Notwendigkeit der Überprüfung. Vor allem dürfen jedoch John und Hugo als Doppelgänger-Figuren betrachtet werden. Der spannende Plot „Johns Leben" kann erst nach

10 Diese Erzähler-Protagonist-Konstellation nutzte auch Thomas Mann in seinem *Doktor Faustus*.

seinem Tod erzählt werden, wenn Hugo sich befreit fühlt, seine eigene Poetik der Erinnerungen anzuwenden und für sie eine Sprache findet, die das Leben gleichzeitig gestalten und dekonstruieren kann so wie es ist – komplex, facettenreich und reflexionsdürftig, spannend und unterhaltsam, gleichzeitig ständig alle eindeutigen ästhetischen und politischen Ideologien samt ihrer Moral überprüfend.

Schlussfolgerung

Die Interpretation der ausgewählten Aspekte der drei Romane von Norbert Gstreins zeigt, dass es interpretativ durchaus berechtigt ist, das Motiv des Todes in Zusammenhang mit poetologischen Themen zu bringen. Das angesprochene Motiv ist einerseits in allen drei Romanen für die Entwicklung der Handlung wesentlich. Es liefert den Anstoß für eine Recherche bzw. eine Untersuchungsreise oder private Ermittlungen des Ich-Erzählers bzw. der Ich-Erzählerin, was sich in eine Suche nach der wahren Identität des Schriftstellers bzw. Schriftstellerin auswächst. So wird es dem Autor auf semantischer Ebene möglich, wichtige Fragen der Literatur zu reflektieren, Fragen ihres Ursprungs und ihrer Natur, ihrer Wirkungsmöglichkeiten und ihrer Macht sowie die der gesellschaftlichen Rolle des Schriftstellers. Wegen der ständigen Vermehrung und Vervielfachung der erzählenden Instanzen und Figuren der Schriftsteller, Journalisten und Performer, die unterschiedliche Poetiken vertreten, sind die wichtigsten poetologischen Frage bei Gstrein schwierig, wenn nicht sogar unmöglich, eindeutig zu beantworten. Man erkennt jedoch zwei gegenläufige Poetiken, die Gstreins Schriftsteller- und Erzähler-Figuren verkörpern, die stets in einer komplexen Doppelgänger-Beziehung stehen. Einerseits geht es um die Poetik der Autorschaft mit realistischer Tendenz, in der der Autor die primäre Sinn-Instanz eines literarischen Textes ist, und der dominant metonimysch verfährt. Diese Poetik wird bei Gstrein immer durch die Protagonisten vertreten und ausgeübt, die an ihren Schreibprojekten, die sie als Lebensprojekte betrachten, scheitern. Die Poetik der „unendlich entfernte[n] Nachahmung“ (Barthes, 2000: 194) wird erst im Nachhinein von den Ich-Erzählern entdeckt als eine Poetik der Sprache und der Indirektheit, als eine Poetik eines auffällig metaphorischen Verfahrens.

Der literarisch gelungene Text wird, wie bei Barthes, keine authentisches Geschöpf, sondern „ein Gewebe von Zitaten“ (2000: 19), ein Gewebe von *Fact & Fiction*, aus *Fake News* über Leben und Tod, das stets auch poetische Fragen reflektiert und mindestens zwei unterschiedliche Haltungen problematisiert. Im Unterschied zum verachteten *Autor* schöpft der *Schreiber*, laut Barthes nicht aus eigener Erfahrung oder Leidenschaft, sondern aus einer

großen Sammlung an Erfahrungen und Einsichten Anderer. Deshalb muss der Autor *sterben* oder sich selbst im eigenen Text *umbringen*; als sinnstiftende und wahrhaftige Person muss er unsichtbar werden, um anderen Perspektiven den Weg zu eröffnen und den Leser mit seinen interpretativen Fähigkeiten zur sinnstiftenden Instanz im Bedeutungsprozess zu machen. Das realisiert sich auf der Ebene der Fabel in den Schriftstellerromanen Norbert Gstreins. Der Autor stirbt und entsteht erneut als imposanter Protagonist einer lebhaften Geschichte, während ein bescheidener Erzähler diese multiperspektivische Geschichte schafft, wodurch er zum Schriftsteller wird. Daraus entsteht immer wieder eine spannende Geschichte mit einem Wendepunkt, eine Geschichte, die ihre metapoetische Ebene hat, auf der der *Schreiber* Norbert Gstrein in meisterhaft gelungener literarischer Form sowohl Fragen der Poetik als auch Probleme der Geopolitik und Ethik hinterfragt.

Bibliographie

Assmann, D. C. (2014) *Poetologien des Literaturbetriebs. Szenen bei Kirchhoff, Maier, Gstrein und Händler*. Berlin: De Gruyter.

Barthes, R. (2000) „Der Tod des Autors“. In: Jannidis, F., u. a. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart, S. 185–197.

Breitenstein, A. (2004) „Zur Verteidigung der Poesie. Norbert Gstrein verfasst eine Streitschrift in eigener Sache“. In: *Neue Zürcher Zeitung* v. 14.09.2004, S. 47.

Car, M. (2011) „Dokumentarische Methode bei Danilo Kiš und Norbert Gstrein“, *Zagreber Germanistische Beiträge* 20, S. 73–87.

Gstrein, N. (1998) *Die englischen Jahre*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Gstrein, N. (2000) Selbstporträt mit einer Toten. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Gstrein, N.; Semprun, J. (2001) *Was war und was ist?* Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Gstrein, N. (2004) *Wem gehört eine Geschichte? Fakten, Fiktionen und ein Beweismittel gegen alle Wahrscheinlichkeit des wirklichen Lebens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Gstrein, N. (2010) *Das Handwerk des Tötens*. München: Hanser Verlag.

Gstrein, N. (2016) *In der freien Welt*. München: Hanser Verlag.

Gunreben, M. (2011) *„. . . der Literatur mit ihren eigenen Mitteln entkommen“*. Bamberg: University of Bamberg Press.

Hieber, J. (2016) Der amerikanische Freund: In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 06.02.2016, https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/norbert-gstrein-der-amerikanische-freund-14054300.html (abgerufen am 12.12.2021)

Jaeger, F.; Liebsch, B. (Hrsg.) (2004) *Handbuch der Kulturwissenschaften: Grundlagen und Schlüsselbegriffe*. Stuttgart – Weimar: J. B. Metzler, S. 277–363.

Fotis Jannidis u. a.: „Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern. Historische Modelle und systematische Perspektiven“. In: Fotis Jannidis u. a.

(Hg.): *Die Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 71) Tübingen 1999, S. 3–35.

Müller-Funk, W. (2009) „Die Dummheiten des Erzählens. Anmerkungen zu Norbert Gstreins Roman *Das Handwerk des Tötens* und zum Kommentar zum Roman *Wem gehört eine Geschichte*?“ In: Claudia Öhlschläger (Hg.): *Narration und Ethik*. München: Fink, S. 241–261.

Spreicer, J. (2011) „Ständige Neuerfindung der Wahrheit. Zum Problem der Biographie und Identität im Roman *Die englischen Jahre* von Norbert Gstrein.“ *Zagreber Germanistische Beiträge* 20, S. 190–210.

Winkels, H. (1999) „Die englischen Jahre“. In: *Deutschlandrundfunk*, 03.10.1999. https://www.deutschlandfunk.de/die-englischen-jahre-100.html (abgerufen am 12.12.2021).

Vom Handwerk des Schlachtens zum Krieg: Die verschiedenen Aspekte des Todes in Michael Stavaričs *Königreich der Schatten*

Valéria S. Pereira (Belo Horizonte)

Abstract: Michael Stavaričs *Königreich der Schatten* (2013) erzählt die Geschichte zweier junger Leute, eines Amerikaners und einer Deutschen, die sich zum Metzger ausbilden lassen. Schon die enthusiastische Beziehung des Mädchens zu dem Handwerk motiviert eine positive Annäherung an die Thematik des Todes, etwa wenn die Protagonistin ihre liebsten Erinnerungen an die Kindheit auflistet, in denen vorzugsweise Blut und Eigenweide auftauchen. Auch der Tod fasziniert die junge Frau. Die Darstellung des Todes wirkt teils als Memento Mori, teils erinnert sie an zeitgenössische Werke der Populärkultur, wie etwa die Filme Tarantinos. Sie dient aber auch der Distanzierung des negativen Aspektes des Todes und rahmt so die Geschichte der Großväter der Protagonisten, die als Soldaten im Zweiten Weltkrieg kämpften, auf verschiedenen Seiten der Front. In diesem Beitrag soll die Hypothese verteidigt werden, dass die Annäherung an die Thematik des Todes und seine Darstellung als Teil des Lebens im Werk von Stavarič die Funktion haben, den Leser in einen Zusammenhang einzuführen, in dem er alle Protagonisten des Krieges gleichermaßen als Mörder sehen kann, so dass nun persönliche Motivierungen der Täter frei von historischen „Vorurteilen" in einem neuen Licht betrachtet werden können.

Keywords: Pop, zeitgenössische Literatur, Zweiter Weltkrieg, Gedächtnis

Der Tod ist in praktisch allen Aspekten des Romans *Königreich der Schatten* (2013) von Michael Stavarič anwesend, von der graphischen Aufmachung des Buches bis zu den verschiedenen Ebenen der Erzählung, wie man schon am Cover und Titel erkennen kann. Sie können den Eindruck erwecken, dass hier Gewalt zelebriert wird, doch das Buch handelt nicht nur von gewaltsamen Toden, sondern hauptsächlich von dem Präsenz des Todes im Alltagsleben. *Königreich der Schatten* erzählt die Geschichte zweier junger Leute, eines Amerikaners und einer Österreicherin, die Metzger als Vorfahren haben bzw. Großeltern.

In verschiedenen Aspekten ist *Königreich der Schatten* das, was wir ein Roman dritter Generation nennen können. Zunächst ist es ein Roman, der von der dritten Generation erzählt wird, d.h. von Enkelkindern, die ihre ersten Schritte ins erwachsene Leben gehen und ihre Familiengeschichten erzählen. Dazu handelt es sich um einen Roman über eine Berufung, die durch die Generationen beibehalten wird, denn die österreichische Enkelin wünscht sich, den Beruf des Großvaters zu erlernen. Es ist aber auch ein Roman über

die geschichtliche Perspektive der dritten Generation auf den Zweiten Weltkrieg, denn die Enkelkinder sehen den Krieg durch eine neue und gegenwärtige Perspektive. Gemäß Jörn Rüsens (2001) Modell ist *Königreich der Schatten* ein Kriegsnarrativ der dritten Generation, d.h. das Buch entfernt sich von den manichäischen Repräsentationen der Kriegsteilnehmer. Durch zeitlichen und generationellen Abstand entsteht die Möglichkeit, die Geschehnisse des Krieges anders zu betrachten, so dass die Deutschen nicht mehr ausschließlich als Täter dargestellt werden, sondern ihre eigenen Verluste werden auch repräsentiert, ohne dass es einer Art Entschuldigung für ihre Taten gleicht.

Als der Anfang dieses Perspektivenwechsels, also die Kriegsnarrative der dritten Generation, werden zwei Werke betrachtet: Jörg Friedrichs *Der Brand* und Günter Grass' *Im Krebsgang*, beide aus dem Jahr 2002. Sie sind aber nicht die ersten Werke, die den Luftkrieg aus der deutschen Perspektive betrachten oder die deutschen Verluste darstellen. Wie Volker Hage (2003) in *Zeugen der Zerstörung* argumentiert, gab es schon früher manche Bücher über das Thema, wie Gert Ledigs *Vergeltung* (1956) und Kurt Vonneguts *Schlachthof 5* (1968). Ein anderes Werk, das auch vor 2000 publiziert wurde, waren die ersten vier Bände von Walter Kempowskis *Das Echolot* (1992–2005), in denen der Krieg in eine Art „kollektives Tagebuch" dargestellt wird. *Das Echolot* erzählt den Krieg durch Dokumente – hauptsächlich Briefe, Tagebücher und einige Memoiren –, die von Zeitzeugen, sowohl Tätern als auch Opfern und Zivilisten, geschrieben wurden. Wie wir bald zeigen werden, sind Soldatenbriefe in *Königreich der Schatten* anwesend, etliche hintereinander zu denen wir keinen Kontext und keine Antworten kennen. Es erinnert sehr stark an den Stil von *Das Echolot* und das Werk soll einer der Einflüsse von Stavarič gewesen sein.

Wie schon behauptet wurde, hat der Roman zwei Erzähler, die Enkelkinder von Soldaten des Zweiten Weltkriegs sind. Diese Erzähler stehen für zwei verschieden Pole der Narrative. Sowohl der männliche als auch der weibliche Pol (ihre Narrative werden immer von den männlichen und weiblichen Symbolen gekennzeichnet), als auch der deutsche-österreichische und der US-amerikanische Pol. Der männliche bzw. US-amerikanische Pol eröffnet das Buch.

Der Junge Danny Loket erzählt von seinem Großvater, der gestorben ist, als Danny noch Kleinkind war. Schon vom Anfang an wird es dem Leser klar, dass es in dieser Erzählung nicht nur um die Erlebnisse seines Großvaters geht, sondern auch um die Darstellung von kriegerischen Konflikten durch die Perspektive der Vereinigten Staaten. Loket stellt die Geschichte Amerikas dar, als die Geschichte der weißen Siedler. Sie hatten als goldene Regel, die Indianer erst zu erschießen, wenn sie das Weiße von Augen sehen konnten. Durch diese Regel führt der Erzähler die Erfolgsgeschichte seines Großvaters

als Soldat im Zweiten Weltkrieg ein: „Er hatte fünfzig Deutsche höchstpersönlich ins Jenseits befördert, wie man in unserer Familie zu berichten wussten, und dabei auch noch Zeit gefunden, ihnen persönliche oder militärische Gegenstände abzunehmen. Keine Trophäen wohlgemerkt, der alte Herr wollte einfach sichergehen, sich nach dem Krieg an die Toten erinnern zu können. Man muss dem Großvater zugutehalten, dass ihm die Nazis einiges angetan hatten (also eigentlich unserer gesamten Familie), es war ihm allerdings gelungen, nach Amerika zu entkommen." (Stavarič 2013: 11–12) Hier kann man schon erkennen, dass der Roman keine Absicht hat, eine klare Trennung von Gutem und Bösem zu präsentieren. Hier sind nicht nur schwarz und weiß, sondern auch die Grautöne. Auch wenn die Vereinigten Staaten eine Tendenz haben, sich als Erlöser des Zweiten Weltkriegs vorzustellen, erinnert uns der Prolog von *Königreich der Schatten* daran, dass dieselbe Nation auch die Rolle des Täters und Völkermörders gespielt hat. Auch der vermeintlich heroische Großvater hat mehrere Schichten. Der tschechische Jude hatte mehr als genug Gründe, Rache auszuüben, dass er aber Souvenirs von den Toten sammelte, zeigt, dass er Genuss an deren Tod fand. Es ist auch bemerkenswert, dass er diese Menschen „höchstpersönlich" tötete. Es ging nicht um einen kollektiven Akt – Amerikaner gegen Deutsche, oder Opfer gegen Täter: die Handlung und der Genuss des Soldaten Loket sind persönlich. Außerdem ist Danny Lokets Perspektive sehr stark von den Massenmedien beeinflusst. Er erfährt den Tod nichts als etwas Realistisches, sondern als etwas Unrealistisches und Fiktionales, wie in den Western, wo die Indianer keine eigene Geschichte haben, oder wie in Videogames.

Danny zählt dann die 50 Souvenirs auf, die sein Großvater aus dem Krieg brachte. Auch diese Sammlung ist nicht homogen. Einige Gegenstände zeugen für den Sadismus der Nazis, wie ein Foto, das wie folgende beschrieben wird: „Hinrichtung, 1941, mit Notiz auf Rückseite (‚Baumblüte in Serbien' – das Foto zeigt erhängte Partisanen)" (Stavarič 2013: 12–13). Die Sammlung enthält andererseits auch von den Toten geschriebene Briefe – unter ihnen, ein Brief des Großvaters der österreichischen Erzählerin. In diesen Zeilen kann der Leser eine sehr menschliche Seite der Toten erkennen, die sich um ihre Familien sorgen, und sich oft Gedanken über den Tod machen: „Also muss ich mich wohl damit abfinden, dass ich alles verloren habe, was ein Mensch verlieren kann. Ich danke Dir herzlich für Deine lieben Zeilen, Du bist jetzt die Einzige, an die wir drei Brüder mit unseren angelegten Sorgen denken können. Du musst mir glauben, liebe Schwester. . ." (Stavarič 2013: 18) Die Briefe befreien sie nicht von der Schuld, aber sie bieten eine neue Perspektive, auch wenn manche Taten sehr grausam waren, waren es Menschen und nicht Dämonen, die sie begingen.

Nach der Aufzählung erzählt Danny weiter über seinen Großvater, den Metzger: „Er war selbstverständlich ein liebevoller und verständiger

Familienmensch gewesen, hatte allerdings in gewissen Dingen kein Pardon gekannt. Schnell waren Beile und Messer zur Hand, und seine Kritiker verstummten, kaum hatten sie den Mund aufgemacht. Großvater verfügte über einen ausgeprägten Gerechtigkeitssinn – er vergalt Gutes mit Gutem und Böses mit Böserem.“ (Stavarič 2013: 21) Das sollte die Beschreibung eines gerechten Mannes sein. Dieser Sinn für Gerechtigkeit ist aber problematisch, denn er ist auf dem Glauben begründet, dass man immer zwischen Gut und Böse unterscheiden kann, und so Justiz mit den eigenen Händen ausüben kann. Im Roman geht es nicht um Politik oder große Akteure, sondern um die Soldaten, und so bringt diese Beschreibung den Soldaten Loket den deutschen Soldaten näher, besonders wenn man daran denkt, dass viele die Wahrheit nicht so klar vor den Augen hatten, wie eins der Souvenirs attestiert: “Propagandaflugblatt 0125 (Aufschrift: “Deutscher Soldat! Du bekommst selten Briefe aus der Heimat. Man verheimlicht Dir die Wahrheit über das Leben des deutschen Volkes. Lies unsere wahrheitsgetreuen Mitteilungen.“) (Stavarič 2013: 15)

Der weibliche Prolog hat eine ähnliche Struktur. So wie Danny Loket eröffnet Rosi Schmieg ihre Erzählung mit einer Auflistung: die 50 glücklichsten Erinnerungen ihrer Kindheit. An ihren Großvater hat sie keine Erinnerung, denn er ist im Krieg gefallen, lange Jahre bevor sie geboren wurde. Trotzdem ist die Metzgerei eine liebe und wiederholte Erinnerung. Es ist konstant die Rede von *Fleischerei Schlingel*, vom besten Freund des verstorbenen Großvaters, wo er mit seinen schönen Töchtern arbeitete. Da das Mädchen diesen Beruf so hochhält, kommt es oft vor, dass ihre besten Erinnerungen von Blut und Innereien begleitet sind, so dass ihre Auflistung einer Zelebration des Todes gleicht.

Unter ihren Erinnerungen sind Friedhofsbesuche, um das Grab des Großvaters zu sehen, oder um Herrn Schlingels Begräbnis zu begleiten, aber auch zärtliche Erinnerungen an Wurst, Fleisch und Innereien. Ihre Beziehung zu Fleisch und Tod ist so tief, dass auch gewaltsamere Ereignisse zu ihren Lieblingsmomente rechnen: „13. Wie mich Mutter an der Hand nahm und wir an einem Unfall vorbeikamen, gleich in der Nähe der *Fleischerei Schlingel*. Die Sanitäter bedeckten einen leblosen Körper, und alles wartete auf den Abtransport. 14. Wie mich Mutter an der Hand nahm und wir im Fernsehen einen Film sahen, der Hauptdarsteller war ein kleiner Dieb, und die wichtigste Figur war ein Fleischer, den sie „The Butcher“ nannten. Er konnte fabelhaft mit seinen Messern und Beilen hantieren und sah ganz anders aus als der leicht verträumte Herr Schlingel.“ (Stavarič 2013: 30) Da das Mädchen so viel Kontakt mit Fleisch und Blut hatte, empfand sie den Tod als etwas Natürliches. Die Wiederholung der Thematik soll den Leser auch dazu bringen, den Tod als etwas Alltägliches zu betrachten, als Teil des Lebens, damit die nötige Distanz entsteht, um die Geschichten von den Soldaten Loket und Schmieg

zu betrachten. Die unzählbaren Erzählungen über den Zweiten Weltkrieg – hauptsächlich aus den Massenmedien – schaffen ein partielles Verständnis, nach dem das Leben der Figuren mehr oder weniger wert ist, je nach ihrer Herkunft. Während der amerikanische Soldat für den Held stehen muss, müssen die Deutschen Schurken sein, deren Tod gewünscht wird. Sei es im Krieg oder im Videospiel, die Tötung der Deutschen ist gleich dem Sieg.

Hier beziehe ich mich nicht auf Hochliteratur, sondern auf die Pop-Industrie, genau das, was Rosi in ihrer 14. Erinnerung benennt. Der Film, der „The Butcher" präsentiert, ist eine ihrer guten Erinnerungen, trotzdem sieht sie ihn mit kritischen Augen, denn sie weiß, so sind Metzger in der Wirklichkeit nicht: Herr Schlingel war kein Bösewicht, sondern ein „leicht verträumter" Mann.

Von den zwei Erzählerpolen ist Rose diejenige, die realistischer und praktischer ist. Sie hat wohl einen Geschmack für den Tod, wodurch ihre Erzählung einer Art Memento Mori ähnelt, aber sie berichtet kaum über Fiktionales, und da wo es passiert, vergleicht sie den Film sofort mit ihren eigenen Lebenserfahrungen. Danny erzählt seinerseits über Gespräche über den Krieg und Superman und apokalyptische Filme, als ob alles zusammengehörte, und so, dass nicht immer leicht zu unterscheiden ist, ob er die Geschichte eines Comicheftes oder eines Filmes nacherzählt, oder ob er wirklich daran glaubt – mit der Zeit wird klar, dass der Junge ganz wahrscheinlich schizophren ist. Jeder Erzähler repräsentiert die Arbeit des kollektiven Gedächtnisses der dritten Generation in einer verschiedenen Kultur. Während die europäische Erzählerin, Fragen über die Rolle der Deutschen und Österreicher stellt und zeigt, dass individuelle Handlungen sehr unterschiedlich sein können, ist die Erzählung der Amerikaner sehr stark von Massenmedien und den Rollen des Helden und Schurken geprägt. Die Art und Weise, wie die Erzähler mit ihren Eltern über die Großeltern sprechen, sind Beispiele dafür. Rosi beweist, dass die Älteren einen partiellen Blick auf den Krieg haben: „43. Wie mich Mutter an der Hand nahm und davon erzählte, dass Russen und Amerikaner keine Menschen seien, die hätten unser Land kaputtgemacht. Herr Schlingel, der in irgendeiner Wehrmacht gedient hatte, pflichtetet ihr bei." (Stavarič 2013: 35) Dass es nicht so einfach ist, wie ihre Mutter behauptet, weiß sie schon als Kind:

> Und das mit den Juden, Mutter?
>
> Die Juden, ach die waren zur falschen Zeit am falschen Ort, man hätte sie gehen lassen müssen.
>
> Wohin, Mutter?
>
> Wohin sie gewollt hätten. . .
>
> [. . .]

> Gingen nicht viele nach Amerika, die schon bald wiederkamen, um gegen Großvater zu kämpfen?
>
> Ja.
>
> Die hätte man töten sollen, Mutter?
>
> Ja, die vielleicht schon.
>
> Durch Großvaters Zielfernrohr sah die Welt von damals bestimmt ganz anders aus, ihm hatte es bestimmt keinen Spaß gemacht, anderen wehzutun. Der tat sich, so die Mutter, oft schon bei Tieren schwer. Sie erzählte, wie der Großvater eines Tages zwei Kaninchen die Kehle durchschnitt, wie er sie häutete, für das Abendessen zubereitete und dabei weinte. Er habe immer geweint wegen der Tiere. Später sollte mir Herr Schlingel erzählen, dass Großvater an einer Allergie gelitten habe, seine Augen hätten immerzu getränt, und so mancher aus dem Bataillon habe sich darüber lustig gemacht, weil der Großvater auch dann weinte, wenn er Amerikaner unter Beschuss nahm. (Stavarič 2013: 58).

Das Reden der Älteren ist dubios. Einerseits versteht man, dass die Shoah falsch war, andererseits will man die eigene Schuld nicht erkennen. Das Gespräch reflektiert die eigentliche Geschichte der beiden Großeltern. Nach der Perspektive von Danny hatte Loket Recht, Schmieg zu töten, nach der Tochter von Schmieg (die die wahre Geschichte nicht kennt) sollte es umgekehrt gewesen sein. Rosi versucht aber, den Krieg durch die Augen des Großvaters zu sehen, also, des Metzgers, der wegen der Tiere weinte. Seiner Perspektive nach sind alle Leben gleichwertig. Und alle Tode auch. So wie Rosi den Tod fasziniert betrachtet und das Schlachten von Tieren von den Toten eines Autounfalls nicht unterscheidet, respektierte ihr Großvater alle Leben, die er nahm, von Tieren bis zu Feinden. Dieser Mann tötete nur zum Überleben, weil er Essen für die Familie zu bereiten wusste, sein Lebensunterhalt verdienen musste oder um nicht selbst getötet zu werden.

Aus der Perspektive der Schmiegs sind bestimmte Tote schwer vermeidbar. Aus der Perspektive der Lokets dagegen kann man eine Art Hierarchie erkennen: bestimmte Leben sind mehr wert als andere. Einige sind geboren zum Töten und andere zum Sterben. Das ist die amerikanische Perspektive. Auf der einen Seite haben wir Rosi, die die Aussagen der Mutter mit den Tränen des Großvaters kommentiert. Auf der anderen haben wir Dannys Dialog mit seinem Vater, der behauptete, Fleischer und Handwerker wie der Großvater Loket hätten Amerika groß gemacht, ein Dialog, der eine unerwartete Richtung nimmt: „Auch Tischler?, wollte ich wissen. / Was ist mit dem Tischlern?, fragte der Vater. / Haben vielleicht auch Tischler Amerika groß gemacht?, warf ich ein. / Natürlich. Tischler, Mechaniker, Näherinnen, Tellerwäscher, Soldaten, Stahlarbeiter, was immer dir einfällt. / Dachdecker? / Ja, auch Dachdecker. / Mädchen? / Ja, auch Mädchen. / Schauspieler? / Möglich.

/ Prediger? / Mitunter. / Serienkiller? / Der Vater schaute plötzlich streng. / Danny Loket, machst du dich etwa über Amerika lustig? / Nein, Vater, sagte ich. / Nein, das wollte ich wirklich nicht." (Stavarič 2013: 22).

Seine Einbildungskraft bringt uns wieder zu seinem Großvater, denn seine Obsession, die Toten zu zählen und Trophäen nach Hause zu bringen, passt besser zu einem Serienkiller als einem Kriegshelden. Im Buch ist die Zeichnung von Hannibal Lector zu sehen, der berühmteste fiktionale Serienkiller Hollywoods. Einer der berühmt dafür ist, der Antiheld des Filmes zu sein.

Königreich der Schatten sticht unter den Büchern der dritten Generation über den Krieg hervor, weil es nicht ausschließlich auf den Verwicklungen der deutschen Schuld basiert, sondern auch, weil es den Vormarsch der Hollywood-Erzählungen in Frage stellt, die den Krieg nicht nur weiter vergöttern, sondern sich zunehmend von jeder historischen Realität entfernen.

Bibliographie

Friedrich, Jörg. *Der Brand*. Berlin: Propyläen, 2002.
Grass, Günter. *Im Krebsgang*. Göttingen: Steidl, 2002.
Hage, Volker. *Zeugen der Zerstörung*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2003.
Kempowski, Walter. *Das Echolot*. München: btb Verlag, 1992.
Ledig, Gert. *Vergeltung*. (1956) Berlin: Suhrkamp, 2001.
Rüsen, Jörn. *Zerbrechende Zeit*. Weimar: Böhlau Verlag, 2001
Stavarič, Michael. *Königreich der Schatten*. München: C.H. Beck, 2013
Vonnegut, Kurt. *Slaughterhouse-Five*. (1968) New York: Dial Press trade, 2009.

Thomas Manns *Der Tod* und der Tod

Lingzi SHI (Guangzhou)

Abstract: In Thomas Manns Erzählung *Der Tod* (1896) ist „der Tod" gleichzeitig eine Todesillusion und ein Todesfall. Im Kontext einer entzauberten Welt werden Werke um die Jahrhundertwende immerhin anhaltend unter „Dekadenz" gefasst und vor dem Hintergrund des „Fin de Siècle" interpretiert, sodass darf man den Begriff Tod mithilfe zeitgenössischer Todeskonzepte auf drei Ebenen diskutieren kann: Vor-dem-Tode, Der Tod und Nach-dem-Tode. Der Verfall der Gesellschaftsstrukturen und der Illusionscharakter der Wirklichkeit werden in der philosophischen und popmedizinischen Dimension erklärt.

Keywords: Tod, Thomas Mann, Todeskonzept, Dekadenz

In Thomas Manns Frühwerken ist der Tod ein ständig wiederkehrendes Thema und ein häufiger Begleiter. Thomas Mann hat bis 1918 nur den absoluten und endgültigen Tod – das Aufhören eines Individuums – dargestellt.[1] Die Erzählung *Der Tod* wurde im Jahr 1896 für einen Wettbewerb einer literarischen Zeitschrift geschrieben und als eine Stilprobe von Thomas Manns Frühwerken betrachtet. Mit Hilfe der Werke von Nietzsche und Schopenhauer lässt sich der Begriff „Tod" in unterschiedlichen Dimensionen zu diskutieren.

Die Erzählung ist in Form der Tagebuchbeiträge vom 10. September bis 11. Oktober geschrieben, in denen der Graf aufzeichnete, was er vor seinem geplanten Tod gesehen und gedacht hat. Der vierzigjährige verwitwete Graf entschloss sich vor 20 Jahren, am 12. Oktober diesen Jahres, zu sterben, aber seine Tochter starb vor ihm um 11 Uhr am 11. Oktober. Das Tagebuchschreiben endet nach dem Tod der Tochter, deshalb der Begriff „Tod", der gleichzeitig Todesillusion und Todesfall bedeutet. Die meisten Aufzeichnungen sind kurz, sogar nur mit ein paar Sätzen, als ob der Tagebuchschreiber kein großes Interesse daran hätte und nur ein schriftliches Protokoll aufbewahren müsste. Ein großer Teil davon handelt von Depressionsgefühlen, die durch die typischen literarischen Symbole dargestellt werden. Der Autor präsentiert ein Bild Caspar Friedrichs mit melancholischen Elementen: „stillen Grauen"

1 Hans Kasdorff: Der Todesgedanke im Werke Thomas Manns, Leipzig: Eichblatt 1932, S. 109.

(VIII, 69)[2], „einsames Haus auf dem Hügel am Meere unter dem grauen Himmel“ (VIII, 69), „ein unendliches, dumpf brausendes Dunkel“ (VIII, 74) usw. Diese übertriebene Szenerie ist ungewöhnlich für September und sieht eher wie das Winterwetter aus, welches normalerweise als Metapher vom Lebensende gebraucht wird. Deshalb darf man den letzten Herbst als eine Betonung der Phase „or dem Tode“ verstehen. Mit diesem Ton entwirft Thomas Mann einen dreischichtigen Erzählraum, nämlich das Vor-dem-Tode, der Tod und das Nach-dem-Tode (VIII, 74).

Auf der Vor-dem-Tode-Ebene nimmt die Erzählung thematisch Thomas Manns eigenen Glauben vorweg, er würde mit siebzig Jahren sterben[3], was später im Doktor Faustus als Fristlebenslange formuliert wird. Ein befristetes Leben bezieht sich auf das neue Endlichkeitsbewusstsein der Moderne, welches das moderne Subjekt mitbegründet. Speziell in der Literatur überlappt sich die natürliche Verbindung von Physiologie und Psychologie mit Kultur, Gesellschaft und Personalität; daher ist ihr Geltungsbereich viel größer als der der klinischen Medizin. Der Tod existiert nicht nur nach dem Leben, sondern hat auch die Kraft, das Leben zu beeinflussen. Im Kontext einer entzauberten Welt werden die deutschsprachigen Werke um die Jahrhundertwende immerhin anhaltend unter dem Begriff „Dekadenz“ erfasst und vor dem Hintergrund des „Fin de Siècle“ interpretiert, sodass neue Beschreibungskategorien für grundlegende Erfahrung der Moderne gebildet werden. Nietzsches Ansicht zufolge ist Dekadenz eine moderne Krankheit: „das verarmte Leben, der Wille zum Ende, die große Müdigkeit“[4]. Die Symptome dieser Krankheit zeigen sich in der ganzen Gesellschaft um die Jahrhundertwende und transformieren sich zu einer menschlichen und körperlichen Krankheit, sogenannte „Neurasthenie“, , deren Hauptanzeichen Schwäche und Sensibilität sind, d. h. „diese Schwäche ist stets die Folge einer Krankheit des Körpers oder der Seele, oder beider.“ (VIII, 73) Die Menschen der Moderne befriedigen sich mit Nervenreiz, Selbsttäuschung und grenzenloser religiöser Befreiung, infolgedessen sich die dekadente Welle mit Nihilismus und Pessimismus des „Fin

2 Die Seitenangaben in Klammern beziehen sich nur auf die Gesammelten Werke von Thomas Mann, die von dem Fischer Verlag im Jahr 1960 veröffentlicht wurden. Thomas Mann: Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Bd. 1–13 und Suppl.-Bd., Frankfurt a. M.: Fischer 1960.

3 Thomas Mann: Frühe Erzählung 1893–1912. Kommentar von Terence J. Reed unter Mitarbeit von Malte Herwig, in: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe Werk-Briefe-Tagebücher, hg. von Henrich Detering u. a., Bd 2.2, Frankfurt a. M.: S. Fischer 2004, S. 36.

4 Vgl. Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden, Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München: Deutscher Taschenbuch Verlag und Berlin/New York: de Gruyter 1988, Bd. 6, S. 12.

de Siècle“ vermischt. Nietzsche kritisiert die beiden gesellschaftlichen und menschlichen Krankheiten in *Nietzsche gegen Wagner* (1888):

> *Das Problem, das er auf die Bühne bringt – lauter Hysteriker –, das Konvulsivische seines Affekts, seine überreizte Sensibilität, sein Geschmack, der nach immer schärfer Würzen verlangte, seine Instabilität, die er zu Prinzipien verkleidete, nicht am wenigsten die Wahl seiner Helden und Heldinnen, diese als psychologische Typen betrachtet (– eine Kranken-Galerien! –): Alles zusammen stellt ein Krankheitsbild dar, das keinen Zweifel lässt.*[5]

Die Faszination von Nietzsche sowie Schopenhauer findet sich in allen Frühwerken von Thomas Mann. Mann erwähnte zuerst den Namen Nietzsche in einem Brief 1894 an seinem Schulfreund Otto Grautoff (damit fing seine „lebenslange Nietzsche-Rezeption“[6] an) und betrachtete Nietzsche, Schopenhauer und Wagner als „Dreigestirn“ im deutschen Himmel. Andererseits neigt Thomas Mann als Halbdekadenter der Buddenbrook-Zeit zu dekadenter Literatur und wird von französischer Dekadenz und österreichischer Nervenliteratur von Jung-Wien inspiriert. In der Erzählung *Der Tod* sind die zeitgenössischen Phänomene und Denkmuster zu sehen. Am 18. September schrieb der Graf „Ich konnte auch nicht mehr lesen, weil dabei alle Nerven mich quälen“ (VIII, 70) und im Folgenden am 3. Oktober „Das Aufgeben des Lebens und die Hingabe an den Tod geschieht ohne Unterschied aus Schwäche“ (VIII, 71). Ein von Ätiologie geprägter literarischer Trend richtet sich auf die neue Erfahrung der Endlichkeit in der Moderne und verschiebt den individuellen Tod ins Unendliche. Das Individuum sieht sich zunehmend einer widersprüchlichen Situation ausgesetzt: das unausweichliche Bewusstsein des Todes konstituiert und bedroht zugleich seine Individualität. Der Tod begründet seine Einzigartigkeit und setzt ihr auch ein definitives Ende.[7] Auf diesem Grund werden Überempfindlichkeit und Schwäche als Symbole des Daseins in der Erzählung dargestellt. Die quälenden Nerven, Traurigkeit, Schlaflosigkeit und Kältegefühl des Protagonisten sind gleichzeitig Daseinsbeweis und Todeserwartung in der Vor-dem-Tode-Phase.

Auf der Ebene des Todes spielt Nietzsches Todeskonzeption eine wichtige Rolle. Der Graf entschloss sich vor 20 Jahren. Wenn der Tod kommt, nimmt er das Leben seiner Tochter. Das Tagebuch endet plötzlich zu diesem Zeitpunkt mit dem Schlusssatz: „Gleich wird er zu mir treten, und ich werde

5 Ebd., S. 22.

6 Thomas Mann: Notizbücher 1–6, a.a.O., S. 50.

7 Joachim Pfeiffer: Tod und Erzählen. Wege der literarischen Moderne um 1900, Tübingen: Niemeyer 1997, S. 6.

nur nicken und die Augen schließen, wenn ich ihn sagen höre: es ist am besten, wenn wir es gleich abmachen. . .“ (VIII, 76)

Eine Aufzeichnung über Selbstmord erscheint nicht zufällig im Tagebuch gerade einen Tag vorher, sodass ein geplanter Selbstmord überzeugend ist. Die Personifizierung des Todes betont die Freiwilligkeit, die von Nietzsche als die Voraussetzung des Todes gilt. Er schrieb: „Viele sterben zu spät und einige sterben zu früh. Noch klingt fremd die Lehre, stirbt zur rechten Zeit.“[8] Der Tod zur rechten Zeit, mit Helle und Freudigkeit, wo Abschied möglich ist, verlanget eine Willensaktivität und Vernunft. Thomas Mann folgt dieser Idee und stellt die Frage in der Erzählung: „Was ist Selbstmord? Der freiwillige Tod? . . .Bin ich einverstanden?“ (VIII, 73) Als eine Antwort schreibt der Graf ins Tagebuch:

> *Uns ist eine Prophezeiung, die in mir selbst aufsteht und stark wird, nicht wertvoller als eine, die von außen käme? Man stirbt nicht, bevor man einverstanden ist . . .Ich muss es wohl sein (VIII, 72) . .wird dort (Nach dem Tode) . .eine Ahnung von mir fortleben. . . (VIII, 74)*

Ein klarer intertextueller Verweis auf Nietzsches Tiermetaphorik bestätigt den tiefen Eindruck, dass der Selbstmord aus einem philosophisch-existentialistischem Gesichtspunkt heraus betrachtet wird und zwar als Konsequenz der Sinnlosigkeit des menschlichen Daseins. Manns Frühwerke stehen unter dem Einfluss des „Dreigestirns“ von Schopenhauer, Wagner und Nietzsche. Die im Jahr 1895 erschiene Erzählung *Der Wille zum Glück* ist eine narrative Konkretisierung von Nietzsches *Zur Genealogie der Moral*. In der Erzählung stirbt der jahrelang todkranke Künstler Paolo, als seinem Willen endlich Folge geleistet wird. Als zweite Folge[9] der Erzählung *Der Wille zum Glück* erweitert Thomas Mann in der Erzählung *Der Tod* sein Willensverständnis um ein vertieftes Lesen von Nietzsches Werken *Morgenröhte, Also sprach Zarathustra* und *Die fröhliche Wissenschaft* aus dem Jahr 1896. In *Der Wille zum Glück* ist der Künstler nicht ein Beispiel der Fluidität des Willens, sondern vielmehr eine atypische Variante des asketischen Priesters, der in Nietzsches Philosophie das Leiden funktionalisiert, um Macht zu erlangen.[10] *Der Tod* legt mehr Wert auf im Sterben glühenden Geist und Tugend, wodurch „frei zum Tode und frei im Tode[,] sich der heilige[r] Nein-Sager . . .auf Tod

8 Friedrich Nietzsche: Also sprach Zarathustra, in: Gesammelte Werke. Auf der Textgrundlage der Edition Friedlich Nietzsche, Werke im drei Bänden, hg. von Karl Schlechta, Bd. 1–3, Köln: Anaconda 2013, S. 414.

9 Thomas Mann: Frühe Erzählung 1893–1912. S. 36.

10 Benjamin Biebuyck: Ironie verheiratet? Thomas Manns frühe Novelle Der Wille zum Glück als eine narrative Konkretisierung von Nietzsches Zur Genealogie der Moral, in: Germanica, 2017-60, S. 47.

und Leben versteht"[11]. Nach der Umwertung aller Werte ist jeder selbst der Gesetzgeber, der die schöpferische und kreative Qualität hat. Mit der Kunst schafft man es, was das Leben bejaht. „Wer ein Ziel hat und einen Erben, der will den Tod zur rechten Zeit für Ziel und Erben"[12], indem der Tod keine „dumme physiologische Tatsache"[13] und zu der Freiheit der Menschen gehört, die die Menschen aus der Hand Gottes nehmen.

In der Erzählung verspürt der Protagonist „den kalten Atem des Todes" (VIII, 73) ganz nah und zieht den Tod mit Willen und Überzeugung herbei. Eine unmittelbare Konfrontierung mit dem Tod realisiert den Sieg des Willens und einen „freien Tod". In *Buddenbrooks* (1901) hat der kleine Hanno Buddenbrook, der das höchste künstlerische Talent der Familie besitzt, auch den „fremden und doch so seltsam vertrauten Duft" am Bett der sterbenden Großmutter gerochen. Der Kontrast zwischen der Lebensunfähigkeit eines künstlerischen Individuums und dem Leben bezieht sich auf eine Sympathie zum Tod. Über den kleinen Dekadenten hat Mann so geschrieben:

> *Meine Sympathie war dabei, wie sich versteht, aufseiten des sensiblen kleinen Hanno, und mein Spott und meine Bitterkeit galten der dummen und brutalen Macht, von der seine arme Seele geängstigt wurde. Aber das Leben selbst ist dumm und brutal, und das Leben hat immer recht und nicht diejenigen, welche zu schwach und zu gut dafür ist.* (an Hugo Marcus am 11.05.1902).

Eine ungewöhnliche Rolle hat die Tochter des Grafen in der Erzählung, die tatsächlich am Ende der Geschichte stirbt. Anders als der Todesgedanke des Protagonisten stirbt die Tochter einen natürlichen Tod: ihr Herz versagt. Der Graf nimmt die Schuld auf sich und schreibt:

> *Zwanzig Jahren lang habe ich den Tod auf den Tag herbeigezogen, der in einer Stunde beginnen wird, und in mir, tief unten, ist etwas gewesen, das heimlich gewusst hat, ich könne dies Kind nicht verlassen. (VIII, 75).*

In seinem Tagebuch wird nicht aufgezeichnet, ob die Tochter schon lange schwach oder krank ist. Aber der Arzt untersucht sie nicht bei seinen zweimaligen Besuchen. Ein ungewollter Todesfall und ein freiwilliger Todesplan erschaffen einen dramatischen Konflikt zwischen Jenseits und Diesseits, Leben und Tod, Erwartung und Erfüllung – ein Verweis auf Nietzsches *Wille zur Macht*. Außerdem richtet sich dieser Todes-Konflikt auf das paradoxe Bewusstsein der Endlichkeit, auf die widersprüchliche Erfahrung und

11 Friedrich Nietzsche: Also sprach Zarathustra, S. 416.

12 Ebd., S. 415.

13 Friedrich Nietzsche: Der Wille zur Macht. Versuch einer Umwertung aller Werte, Leipzig: A. Kröner 1930, S. 647.

Infragestellung des modernen Menschen, der den Tod als Instrument der Unterdrückung oder Metapher der Sinnstiftung erfährt.[14]

Die letzte Ebene ist das Nach-dem-Tode. Nach der Vorstellung des Grafen ist das Nach-dem-Tode „ein unendliches, dumpf brausendes Dunkel“. Ein romantischer Nachlass spürt man deutlich. Die gebrochene Zeiterfahrung ändert sich hingegen zu einer ganzheitlichen Gefühlserfahrung, damit wird eine Angst erweckt, die bei der Selbstbetrachtung und -bewertung auftaucht. Die Frage, die auf die Vorstellung folgt, zeigt eine tiefe Skepsis: „Wird dort ein Gedanke, eine Ahnung von mir fortleben und -weben und ewig auf das unbegreifliche Brausen horchen?“ (VIII, 74) Der Rückhalt verknüpft sich mit der schnell wechselnden Wertanschauung, den verwickelten Gesellschaftsproblemen und damit verbundenen Kultur- und Denkwellen.

Der Modernisierungsprozess brachte nicht nur die Veränderung von sozialen und kulturellen Werten, sondern auch die Transformation des Klassensystems mit sich. Die Begriffe „Bürger“ sowie „bürgerlich“ werden nicht durch korrekte Lebens- und Moralprinzipien oder gesellschaftlichen Schichtunterschied vordefiniert, sondern werden im Gegenteil als Maßstab der sozialen Zuordnung und Verhaltensregel genommen. Als Zeitströmung kennzeichnete die Dekadenz den Verfall der Gesellschaftsstrukturen und den Illusionscharakter der Wirklichkeit. Wie Robert Musil im Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* über die Bewohner Kakaniens geschrieben hat: „Wie alle kultivierten Menschen an allen Orten der Erde liefen diese zwischen einer ungeheuren Aufregung von Geräusch, Geschwindigkeit und Neuerung, Streitfall und dem, was sonst noch zur unterschiedlichen Gefühlslage umher. . .einige Augenblicke später war der Reiz schon durch neuere aus dem Bewussten verdrängt.“[15] Trotzdem erwartet der Graf ein „Minutiöses Erlebnis“ und ängstigt sich davor, „dass der Tod etwas Bürgerliches und Gewöhnliches an sich haben könnte“. (VIII, 73) Diese Aufforderung konzentriert sich nicht nur auf eine Erfüllung des Todeserlebnisses, sondern auch auf eine Befürchtung des Genussverlustes nach dem Tod.

Musikelemente, die häufig in Thomas Manns Frühwerken zu finden sind, tauchen nicht in dieser Erzählung auf. Aber das Problem scheint sich hinter der Todeserwartung des Grafen zu verbergen. Was braucht man, um ein Leben zu schildern oder was soll man erwarten, wenn das Leben nicht mehr lebbar ist? Die Antwort bei Thomas Mann ist offensichtlich: Er hält die Kunst höher als das Leben und erhebt sie zur Stellvertreterin des Lebens. Aber in dieser Stilprobe konzentriert sich Thomas Mann auf ein Lebenskonzept der Momenthascherei und die damit verknüpfte Krankheits- und Todesphilosophie. Ein

14 Joachim Pfeiffer: Tod und Erzählen, S. 12.

15 Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften, 1. Buch, Hamburg: Reinbek 1995, S. 458.

Zugang zu ästhetischen Lebensstilen und künstlerischer Existenz kommt in den folgenden Werken, aber zieht sich beim frühsterbenden Künstler Paolo (*Der Wille zum Glück,* 1896) wieder zurück. Über das Jenseits diskutiert Thomas Mann nicht direkt in den Werken, aber erweckt es im Diesseits mit einem offenen Diskussions- oder Fantasieraum, der durch Metapher und Ironie aufgebaut wird, in dem Gewinn der Verlust, die Freiheit der Zwang und das Leben der Tod ist.

In Thomas Manns Werken ist Tod ein sehr häufiges Thema, mit dem er über die Gesellschaft, das Bürgertum, die Künstler in den frühen Werken und im Deutschtum, die Kultur und die Humanität in den späteren Werken nachdenkt. Die Jahrhundertwende gibt der Erzählung *Der Tod* eine Faszination in der philosophischen und popmedizinischen Dimension. Sympathie mit dem Tod und Zweifel am Tod, Gedanken über Tod bilden Thomas Manns Todeskonzept. Wie Adorno erklärt: „Wollte er den Tod überlisten, so hielt er zugleich Kompanie mit ihm aus dem Gefühl, dass es keine Versöhnung des Lebendigen gibt als Ergebung: nicht Resignation.“[16]

16 Theodor W. Adorno: „Zu einem Porträt Thomas Manns“, in: Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann, Bd. 11, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 344.

Exil, Migration, Flucht und Vertreibung, Alte und Neue Kriege – literarische Topoi des 20. und 21. Jahrhunderts

Herausgegeben von Monika Wolting unter
Mitwirkung von Yelena Etaryan und Jyoti Sabharwal

Neue und alte Migrations- und Fluchtliteratur. Einführung in die Thematik

1. Begriffe und ihre Bedeutungen

2015 hat die Gesellschaft für deutsche Sprache das Wort „Flüchtlinge“ zum Wort des Jahres gewählt. In der Begründung der Jury ist zu lesen: „Das Substantiv steht nicht nur für das beherrschende Thema des Jahres, sondern ist auch sprachlich interessant. Gebildet aus dem Verb *flüchten* und dem Ableitungssuffix *-ling* (›Person, die durch eine Eigenschaft oder ein Merkmal charakterisiert ist‹), klingt *Flüchtling* für sprachsensible Ohren tendenziell abschätzig: Analoge Bildungen wie *Eindringling*, *Emporkömmling* oder *Schreiberling* sind negativ konnotiert, andere wie *Prüfling*, *Lehrling*, *Findling*, *Sträfling* oder *Schützling* haben eine deutlich passive Komponente. Neuerdings ist daher öfters alternativ von *Geflüchteten* die Rede. Ob sich dieser Ausdruck im allgemeinen Sprachgebrauch durchsetzen wird, bleibt abzuwarten“ (GfdS 2015). Aus historischer Perspektive dagegen, schreibt Andreas Kossert in „Flucht. Eine Menschheitsgeschichte“, ist gegen „Geflüchtete“ wiederum einzuwenden, dass der Begriff die Situation der Menschen verharmlost und „die Erfahrungen von Gewalt, Willkür und Schutzlosigkeit kaum zu erfassen vermag, zudem suggeriert das Partizip II, dass der Prozess des Fliehens und der Flucht mit der Ankunft abgeschlossen ist“ (Kossert 2020: 29). In der Wirklichkeit befindet sich der Migrant, der Flüchtling, der Exilant die ganze Zeit auf dem Weg nach irgendwo. Auch Parag Khanna geht in seinem Band „Move. Das Zeitalter der Migration“ an den gegenwärtigen Begriff des „Flüchtlings“ mit Vorsicht heran, denn der Begriff lässt zunächst an eine „kleine Gruppe und ein vorübergehendes Phänomen denken“, in der Realität handelt es sich dabei aber um „permanent umgesiedelte Menschen wie Syrer in ihren Nachbarländern, Palästinenser in Jordanien, Afghanen in Pakistan und Somalier in Kenia. In der Türkei besitzen fast vier Millionen Syrer einen ‚vorübergehenden Schutzstatus‘; sie versuchen sich zu integrieren, um sich eine neue Existenz aufzubauen. Doch zugleich müssen sie ständig befürchten, abgeschoben zu werden, als Verhandlungsmasse, um Europa weitere Konzessionen abzupressen“ (Khanna 2021: 275). Für Hannah Arendt wirkte 1943 der Begriff „Flüchtling“ stigmatisierend und sie empfand ihn in zweifacher Hinsicht als diskriminierend: „Vor allem mögen wir nicht, wenn man uns ‚Flüchtlinge‘ nennt [. . .] Als Flüchtling hatte bislang gegolten, wer aufgrund seiner Taten oder seiner Weltanschauungen gezwungen war, Zuflucht zu suchen. Es stimmt, auch wir

mussten Zuflucht suchen, aber wir hatten vorher nichts begangen [. . .]. Mit uns hat sich die Bedeutung des Begriffs ‚Flüchtling' gewandelt. ‚Flüchtlinge' sind heutzutage jene unter uns, die das Pech hatten, mittellos in einem neuen Land anzukommen und auf die Hilfe der Flüchtlingskomitees angewiesen waren" (Arend 2016: 9). Für Bertolt Brecht ist der Begriff „Emigrant" für die Situation der flüchtenden Person als Beschreibung ebenfalls nicht adäquat. Brecht legt anders als Arendt darauf wert, dass er dazu gezwungen wurde, Deutschland wegen seiner politischen Überzeugungen zu verlassen. „Emigrant" bedeutet für ihn eine Verharmlosung des Schicksal der von den Nationalsozialisten verfolgten deutschen Intellektuellen: „Immer fand ich den Namen falsch, den man uns gab:/ Emigranten./ Das heißt doch Auswanderer. Aber wir/ Wanderten doch nicht aus, nach freiem Entschluss/ Wählend ein freies Land. Wanderten doch auch nicht/ Ein in ein Land, dort zu bleiben, womöglich für immer./ Sondern wir flohen. Vertriebene sind wir, Verbannte./ Und kein Heim. kein Exil soll das Land sein, das uns da/ aufnahm" (Brecht 1981: 314). Flüchtling, Vertriebener, Emigrant, Verbannter, Zwangsmigrant, Asylant – Begriffe, die einen Zustand und einen Prozess zugleich beschreiben sollen. Der Flüchtling ist ein Entwurzelter, den die Erinnerung an das Früher niemals verlässt, die ihn manchmal sogar über den Tod begleitet, wie die Nobelpreisträgerin Olga Tokarczuk schreibt: „In privaten Erinnerungen, in Familienerzählungen kehrt das Drama mit der Hartnäckigkeit eines Albtraums wieder – zerrissene Familienbande, verschollene Familienmitglieder, verbrannte Dokumente, eine unbestimmte Nostalgie nach den Geburtsorten, die Faszination von Gegenständen, die im Chaos dauerhafter zu sein scheinen als die Menschen und die Erinnerung an sie; das Gefühl der Fremdheit in einer Welt, die man sich erst und immer wieder zu Eigen machen muss, ihre Undurchschaubarkeit, und das Empfinden, Unrecht erlitten zu haben" (Tokarczuk 2004: 8 f.).

2. *Die Flucht*

Die Flucht ist ein Prozess, der sich mit statischen Begriffen nicht bezeichnen lässt. Denn dabei geht es um Austreibung, Verstoßung, Verbannung, Verweisung, Vertreibung. Zu jeder Zeit in der Menschheitsgeschichte gab es Menschen, die ihre Heimatländer verlassen mussten, der Prozess blieb gleich, nur die Ursachen unterliegen ständigen Veränderungen. Zu den heutigen Gründen schreibt Khanna folgendes: „Überall in den postkolonialen Landschaften Afrikas, des Vorderen Orients und Asiens begannen Staaten schon kurz nach ihrer Gründung, durch Überbevölkerung und Korruption zu zerfallen. In den vergangenen Jahrzehnten wurden im Zuge mehrerer Kriege im Irak und des ‚Arabischen Frühlings' Millionen von Arabern vertrieben [. . .].

Dürren sind dort ein ebenso wichtiger Faktor wie in Afrika, wo sich durch das Austrocknen des Tschadsees die Spannungen zwischen verschiedenen Volksstämmen [. . .] verschärft haben und fast drei Millionen Menschen aus ihrer Heimat vertrieben wurden. Der Jemen ist in einen Bürgerkrieg verwickelt, der sich zur schlimmsten humanitären Katastrophe der Welt ausgewachsen hat – und zugleich geht seinen 30 Millionen Menschen das Wasser aus." (Khanna 2021: 274) Die Hauptgründe für die heutige weltweite Bevölkerungsbewegung lassen sich in folgenden Stichpunkten festhalten: Neue Kriege, Klimawandel und Generation Z, von Khanna Move genannt, deren Zugehörige über grenzenlose Technologien und Geräte weltweit miteinander verbunden bleiben. „Junge Menschen schätzen digitale Medien, die ihnen Plattform bieten, auf der sie ihre Meinung äußern können, zugleich ermöglicht ihnen das Internet den Einblick in eine Welt ohne Armut, Gewalt und Korruption." Dieser Zugang und die permanente Anwesenheit des Gedankens an „die bessere Welt" hat, wie der Pulitzer Preisträger Paul Salopek es 2019 formulierte „das menschliche Sehnen entfesselt und ihm ganz neue Richtung gegeben. Heute sind mehr als eine Milliarde Flüchtlinge und Migranten unterwegs. Sie flüchten vor massenhaft auftretender Gewalt und Armut, sowohl im eigenen Land als auch über Grenzen hinweg. Dies ist die größte Flut menschlicher Entwurzelung der Weltgeschichte. " (Khanna 2021: 274). Geschichten vom erzwungenen Fortgehen, von den Gefahren auf den Fluchtrouten, vom Ankommen, Heimweh, Anpassung, Schweigen, Tabus und Traumata gibt es in allen Sprachen, Kulturen und Religionen. Fremd zu sein ist eine Erfahrung, die Menschen auf der ganzen Welt zu allen Zeiten gemacht haben und machen.

Für die Literatur gilt, das Individuelle herauszustellen, sich nicht an Objektivitäten, an dem kulturellen Gedächtnis, an etablierten Vergangenheitsdarstellungen zu orientieren. Die Autor:innen legen viel Wert darauf, das Geschehene in Worte zu fassen, denn nur in dem Vorgang des Schreibens kann eine Geschichte entstehen und wahrhaftig werden. Sie bekommt in der Schrift ihre Legitimität und Existenz. Dazu schreibt Christoph Hein, der auch das Schicksal einer geflüchteten Familie teilt, folgendes: „Ein Krieg, ein Kriegsgeschehen, ein kriegerisches Massaker weltweit bekannt und scheinbar hingenommen, wird durch eine Beschreibung so unerträglich, dass nicht allein mehr nur die darin verwickelten Staaten und Menschen betroffen sind. Und obwohl alles allen zuvor bekannt war, löst erst die Beschreibung des Schreckens eine Reaktion aus" (Hein 1989: 49). Erst wenn das individuelle Geschehen beschrieben wird, aus dem alltäglichen Informationsfluss herausgestellt wird, bekommt es seine Wahrhaftigkeit. Hinter dieser skeptischen Geschichtsauffassung verbergen sich Zweifel an der Authentizität jeglicher autoritativen Historiographie. Geschichte tritt vielmehr stets im gebrochenen Spiegel des menschlichen Bewusstseins auf und kann nur in einem Erzählvorgang erscheinen. Hein sagt dazu: „Literatur ist machtlos aber sie ist nicht

ohnmächtig" (Hein 1989: 49). Die Fluchtgeschichte des Menschen beginnt mit der ersten Erzählung überhaupt, mit der Vertreibung aus dem Paradies. „Da wies ihn Gott der Herr aus dem Garten Eden, dass er die Erde bebaute, von der er genommen war. Und er trieb den Menschen hinaus und ließ lagern vor dem Garten Eden die Cherubim mit dem flammenden, blitzenden Schwert, zu bewachen den Weg zu dem Baum des Lebens" (1. Mose 3, 23–24).

3. Migrationszeitalter versus Literatur

Im Folgenden möchte ich einige Schwerpunkte aufgreifen, die für die Thematik dieses Bandes von Bedeutung sind. Ich widme mich einigen Texten, die als Paradebeispiele für bestimmte Gattungen, wie die Climate Fiction, der Neue Kriegsroman und die Transkulturelle Literatur, genannt werden könnten. Denn Klimaschwankungen und extreme Wettererscheinungen wie Dürren und Überschwemmungen gehören nach Angaben des Welternährungsprogramms zu den Hauptverursachern des Hungers. Die Probleme werden sich mit steigenden Temperaturen weiter verschärfen: die Engpässe beim Wasser, die Nahrungsmittelknappheit, die Wüstenbildung und damit auch das Konfliktpotenzial, wenn es um Ressourcen und nutzbares Land geht, werden zu Spannungen in den betroffenen Ländern selbst und zwischen den Ländern führen.

In den letzten Jahren kristallisiert sich immer deutlicher ein neues Genre in der deutschsprachigen Literatur aus: die Climate-Fiction aus. Anja Kampmanns „Wie hoch die Wasser steigen", Helene Bukowskis „Milchzähne" Yoko Tawadas „Sendbo-o-te" und der Roman „Male" von Roman Ehrlich. Eine eindringliche literarisierte Vorwegnahme der Ereignisse, die Europa im Zuge der Klimakatastrophe zu erwarten hat, liefert Markus Stromiedel in seinem dystopischen Roman "Zone 5".

2015/2016 melden sich Autor:innen zum Thema „Flüchtlingskrise" nicht nur in den literarischen Texten zu Wort, aber bekunden öffentlich ihre Meinung im Feuilleton und Interviews. Als Beispiele seien hier die Beiträge von Monika Maron, Reinhard Jirgl, Martin Walser oder Rüdiger Safranski zu erwähnen. In den literarischen Texten leihen die Autor:innen über ihre Figurengestaltung jenen eine Stimme, denen entweder aufgrund von Kriegs- und Entortungstraumata noch keine Sprache zur Verfügung steht oder angesichts vorherrschender Stereotype kein Raum im öffentlichen Diskurs zugestanden wird. Hier seien Schlepper und Flüchtlinge aus Krisengebieten genannt. Von Bedeutung für den literarischen Diskurs über Flucht und Vertreibung im 21. Jahrhundert sind u. a. Romane von Abbas Khider (*Der falsche Inder* 2008 und *Ohrfeige* 2016), Jenny Erpenbeck (*Gehen, ging, gegangen* 2015),

Merle Kröger (*Havarie* Argument Verlag, 2015), Dorothee Elminger (*Schlafgänger* 2014) Maxi Obexer (*Wenn gefährliche Hunde lachen* 2011 sowie ihr Hörspiel/Theaterstück *Illegale Helfer* 2015), Elfriede Jelinek (Theaterstück *Die Schutzbefohlenen* 2013), Hans-Werner Kroesinger (Dokumentarstück *Frontex Security* 2014) sowie die Graphic Novels von Paula Bulling (*Im Land der Frühaufsteher* 2012) und Reinhard Kleist (*Der Traum von Olympia* 2015). Nicht nur Autoren, sondern auch Songwriter, Rapper äußern ihre Meinung darüber in den Songs. Sido bringt auf seinem Album *Sido VI* den Titel *Zu Wahr* und stellt darin eindeutig den Bezug zur Flüchtlingslage im Jahre 2015 her:

> „Kannst du mir sagen dass das alles schon in Ordnung ist
> Das die Welt ok ist so wie sie geworden ist?
> Jeder Fanatiker und jedes Kind ne Waffe hat
> Und das im Namen von dem der uns alle erschaffen hat
> Oder Flüchtlinge die Kurs nehmen auf Garten Eden
> Aber nie mehr in ihrem Leben einen Hafen sehen“

Diese Auswahl aus der neuesten deutschsprachigen Literatur zeigt, dass die Flüchtlingsthematik für die Literatur zunehmend an Bedeutung gewonnen hat. Auch wenn es Meinungen gibt, dass jene Haltung, die „Engagement“ genannt wird, seit 1989/1990 außer Kurs geraten sei, belegen diese Texte so doch genau das Gegenteil davon. Autor:innen positionieren sich ganz eindeutig zu gesellschafts- und geschichtspolitischen Fragen. Viele Autor:innen sind bemüht, mit authentischem Material zu arbeiteten, sorgfältige Recherchen zu betreiben, Interviews durchzuführen. Um eine Nähe zum realen Geschehen zu markieren, geben sie häufig über ihre Vorarbeiten in den Paratexten, also Begleittexten Auskunft. Ursula Heukenkamp betont diesen Kernpunkt des literarischen Schreibens, indem sie über literarische Texte als „Dokumente und Zeitzeugen“ spricht. „Nicht selten“, merkt sie an, „finden wir sie als Anzeichen für verschüttetes Wissen, abgebrochene Auseinandersetzungen, verschleppte Krisen, sodass man hinter sie zurückgehen und einen Zusammenhang rekonstruieren kann, in dem sie Bestandteil sind.“ (Heukenkamp 1989: 472)

2001 ist das Jahr des terroristischen Anschlags in New York. „In 9/11“, schreibt Reckwitz, „verdichtet sich die gewaltsame Radikalisierung des religiös-islamischen Fundamentalismus – und zugleich die Positionierung des Westens dagegen“, (Reckwitz 2020: 373), die teilweise in Begriffen eines Kampfs der Kulturen stattfindet“ (Vgl. Huntington 1996). Die Literatur reagiert engagiert auf die Herausforderungen dieser Zeit und bindet Ereignisse der Wirklichkeit in die fiktionale Welt des literarischen Textes ein. Die Neuen Kriege, die obwohl 2001 nicht neu sind, rücken aber neu ins Gedächtnis, und

bringen Störungen in gesellschaftliche, politische und religiöse Systeme und leiten die Hinterfragung bestehender Werte, Normen wie auch gesellschaftlich verbindlicher Freiheitsvorstellungen ein. Die Erfahrungen der „Neuen Kriege" im Irak, Afghanistan, Syrien (aber auch die früheren im Jugoslawien-Krieg, in den Konflikten in Nordafrika) und die damit in Verbindung stehenden Flüchtlingsbewegungen in Europa werden zum Gegenstand literarischer Reflexion. Die Flüchtlingsfigur (auch die Migrantenfigur), die nach Freiheit sucht und um Freiheit ringt, entwickelt eine eigenartige Beziehung zum Raum, sie wird dadurch oft als Gegenfigur zum literarisch positiv konnotierten Grenzgänger entworfen, der seine Freiheiten ausleben darf. Dies macht sie zur Figur ohne stabilen Fixpunkt im Raum, was wiederum dazu führt, dass sie als Figur des Dritten, die Störungen in bestehende Systeme bringt, zu deuten ist. Gerade die Figurationen der Flüchtlingsfigur, die die deutschsprachige Literatur nicht erst seit der Exilliteratur maßgeblich gestaltet, könnte für die neue Sichtweise der Freiheitsbestrebungen eine bedeutende Rolle übernehmen und langfristig die Trennung von Exil- und Migrationsliteratur aufheben. Migranten und Sprachwechsler aus Krisen- und Kriegsregionen schreiben in der Auffassung von Sigrid Löffler die neue Weltliteratur (Vgl. Löffler 2013).

Migrationsbewegungen werden in den Texten als ein Prozess verstanden, der sich zwischen dem Öffentlichen und dem Persönlichen ereignet, der öffentlichen Einschränkung der Rechte und dem persönlichen Ringen nach Freiheit. Zu dem Persönlichen gehört das Körperliche, das Religiöse, das Familiäre, die Überzeugungen, also das, was die jeweilige Identität eines Menschen ausmacht. Das Öffentliche ereignet sich unabhängig vom Individuum, übt aber einen beträchtlichen Einfluss auf sein Dasein aus. Nicht nur das Öffentliche gehört in die Sphären des politischen Handelns, vieles davon, was sehr privat ist, die Individualität, die Identität jedes Einzelnen wird von den politisch-sozialen Konstellationen vereinnahmt und fremdgesteuert. So könnte man von Niklas Luhmann ableitend die Migration als eine der sozialen Situationen sehen, in denen sich der Mensch befinden kann. Der Migrant stellt sich in einen Kontext, in dem er sich Ansprüchen anderer nicht entziehen kann, muss dabei eigene Ansprüche auf die Probe stellen. Da sich ein Individuum im Luhmannschen Sinne aus verschiedenen Systemen, die miteinander in Beziehung stehen, zusammensetzt, werden die einzelnen Systeme während der Migration auf unterschiedliche Weise gestört und damit gegebenenfalls verändert (Luhmann 2008: 80). Die eigenen Ansprüche beziehen sich auf die autopoietischen Systeme, aus denen sich jedes Individuum zusammensetzt, also auf das Körperliche, das Religiöse, die ethnische Zugehörigkeit, den sozioökonomischen Status oder das Familiäre. Die fremden Ansprüche kommen aus der Umwelt, auf die die politische Situation, die staatlichen Macht- und Gewaltformen und -ansprüche verschiedener Akteure, die sozialen und kulturellen Normen einen bedeutenden Einfluss ausüben. Flucht ist

eine Zäsur, die Aufkündigung einer ungeschriebenen und über Generationen gültigen Übereinkunft mit den Vorfahren.

Die Autor:innen sprechen offen die Themen an, die um die Reibungsflächen neuer Kriege, Bürgerkriege, Kriegstraumata, die sich aus dem unmittelbaren Erleben von Massakern und Pogromen ergeben, um Freiheitsbeschränkungen, Meinungsverbote, migrantische Identität, Heimatlosigkeit, das Fremdsein in Deutschland und die um Globalisierung kreisen. Grade Literatur besitzt die Fähigkeit, die Prozesse der Störung und die stattfindende Veränderung oder auch die Verhärtung der einzelnen Systeme mit ihren Mitteln darzustellen, denn sie schafft Figuren, die mit individuellen Merkmalen ausgestattet, in der Umwelt entsprechend agieren. Gerade die Verbindung vom flüchtenden Individuum und Umwelt in einem literarischen Text verleiht ihm den Status eines politisch engagierten Textes. Der Umstand ergibt sich daraus, dass Geflüchtete vielfach mit der Situation konfrontiert sind, in der ihnen eine andere oder eingeschränktere Partizipation (Eigenmann 2016: 4) in der Gesellschaft zusteht oder ermöglicht wird als anderen Teilen der Bevölkerung des Ziellandes. Das Einstehen für die Rechte in der Gesellschaft benachteiligter Gruppen war schon immer das Betätigungsfeld eines politisch engagierten Autors.

Ein gutes Beispiel für diese Literatur stellt der Roman von Olga Grjasnowa (geb. 1984) *Der Russe ist einer, der Birken liebt* vom 2012 dar, in dem in einigen Passagen eine literarische Vision des Befreiungs-Konflikts zwischen Armeniern, Aserbaidschanern und Russen an der südlichen Peripherie der UdSSR, der in den 80er Jahren erneut an Gewaltpotenzial zugenommen hatte, geschildert wird. Der Roman bringt neue Themen in die deutsche Literatur: eröffnet einen lokalhistorischen Blick auf ethnische Konflikte und den Separatismus in umstrittenen Randlagen des Imperiums zu einer Zeit als der Kampf um Reform oder Zerstörung der Sowjetunion tobte und sich anschließend Nationalstaaten formierten. Mascha, die Protagonistin des Romans, begrüßt die Unabhängigkeitsbewegungen in dem Teil der Sowjetunion nicht, im Gegenteil, sie verurteilt sie als Genozid (Vgl. Münkler 2002). An dieser Stelle rücken die Erfahrungen, Erlebnisse und das Wissen der Autorin – Migrantin als Präfiguration an.

Um der Wahrheit der Flucht aus der Unfreiheit in die Freiheit möglichst nahe zu kommen, sind viele Autor:innen, die im Unterschied zu Autor:innen, die selbst Flucht und Vertreibung erlebt haben, nicht in der Situation gewesen sind, daran interessiert, mit authentischem Material zu arbeiteten, sorgfältige Recherchen zu betreiben, Interviews durchzuführen. *Hesmats Flucht. Eine wahre Geschichte aus Afghanistan* (2008) von Wolfgang Böhmer erzählt den Weg eines unbegleiteten minderjährigen Flüchtlings in die ersehnte Freiheit nach Europa. Durch vermintes Gebiet und über den schneebedeckten Hindukusch verlässt Hesmat mithilfe vieler Menschen sein Land, in dem die Taliban

Vergeltung gegen die Mitarbeiter der abgezogenen russischen Besatzer üben. Hesmat legt einen weiten Weg über Tadschikistan und Usbekistan nach Moskau und weiter über die Ukraine und Ungarn nach Österreich zurück, ist stets auf Hilfe anderer Menschen angewiesen. Auf seiner Flucht erfährt Hesmat Schläge und Demütigungen, er wird beraubt, von Menschenschmugglern betrogen, in Gefängnisse gesteckt, gefoltert und muss mit ansehen, wie sein bester Freund in seinem Versteck in einem Zug stirbt. Weihnachten 2001 wird Hesmat in Österreich aufgegriffen, kommt in ein Lager. Mehr als ein Jahr ist er unterwegs, über 5 000 Kilometer hat er hinter sich gebracht. Die den Text abschließenden Sätze zeugen von Hesmats Einsamkeit, Leid und einer ungewissen Zukunft, seine Hoffnung auf Freiheit wurde nicht eingelöst. Ähnlich wie dem hier genannten Beispiel wird in vielen Texten der Eurozentrismus von Erzählerfiguren durch den imaginierten oder auch authentischen Flüchtling als Erzähler abgelöst. Dieser Vorgang ist insofern wichtig, so dass die Figur selbst auf ihre Bedürfnisse, auf ihr Leid zu sprechen kommen kann, sie kann dadurch nicht, aus postkolonialer Sicht gesprochen, bevormundet werden. So lässt sich das Thema: Ringen um Freiheit nicht nur auf der Inhaltsebene aber auch auf der Discours-Ebene feststellen. Die Suche nach Freiheit in den von Unfreiheit bedrohten Räumen und Zeiten findet auf verschiedene Art und Weise statt, bei Ilma Rakusas *Mehr Meer. Erinnerungspassagen* (2009) sucht die Protagonistin ihre Freiheit in der sie allumfassenden Fremde in der Musik, im Klavierspielen, und, mit der Entdeckung Dostojewskijs, in der Literatur, aber auch in der Bewegung, im Unterwegssein, im Reisen. Shams, der jugendliche Protagonist in *Palast der Miserablen* (2020) von Abbas Khider verkauft Bücher auf dem Markt in Bagdad und über seinen Freund wird er in einen Literaturzirkel eingeführt, in dem er Zuflucht unter Gleichgesinnten findet. Die Literatur, der intellektuelle Austausch sind für ihn die Keimzellen der Freiheit.

Welchen Stellenwert die literarischen Texte haben, die die Themen der Migration, Integration, der Flucht, der Gewalt, der Not, der traumatischen Erlebnisse ins Zentrum der Diegese rücken, belegen kürzlich die bei dem Ingeborg Bachmann Literaturpreis vorgetragenen Texte. Von 14 nominierten Fragmenten haben sechs eine enge Verbindung zur Themen dieses Bandes. Der Gewinnertext von Nava Ebrahimi „Der Cousin“ erzählt von zwei jungen Mensch, die Iran verlassen mussten und sich ihre Existenzen in Deutschland und den USA aufgebaut haben. Beide leiden an traumatischen Erfahrungen aus der Vergangenheit und versuchen sie künstlerisch zu verarbeiten und der Öffentlichkeit mitzuteilen. Anna Prizkaus Text „Frauen im Sanatorium“ und Necati Oziris „Morgen wache ich auf und dann beginnt das Leben“ erzählen von zerstörten Familien und seelischen Problemen der Kinder, die an erzwungenen Prozessen der Integration gescheitert sind. Nadine Schneider schildert den Alltag einer Roma-Familie in einem deutschen Dorf und Dana Vowinckel

in „Gewässer im Ziplock“ zeigt wie anstrengend das Leben in zwei Welten, zwischen Berlin und Jerusalem, sein kann.

Mit Parag Khanna gesprochen, könnte man eine folgende These, die für diesen Band steht formulieren „Das Zeitalter der Migration“ hat die deutschsprachige Literatur maßgebend und nachhaltig verändert.

Monika Wolting

Bibliographie

Andreas Kossert: Flucht. Eine Menschheitsgeschichte. München: Siedler 2020.

Andreas Reckwitz: Die Gesellschaft der Singularitäten. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2020.

Bertolt Brecht: Über die Bezeichnung Emigranten. In: Bertolt Brecht: Werke in fünf Bänden, Band 3: Gedichte. Hg. v. Werner Mittenzwei, Berlin/Weimar 1981.

Christoph Hein: Öffentlich Arbeiten. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.

Dialika Neufeld: Eine junge Managerin hat neue Ideen gegen den Welthunger. Spiegel 54, 2020.

Eigenmann, Philipp, Geisen, Thomas und Studer, Tobias (Hg.): Migration und Minderheiten in der Demokratie. Politische Formen und soziale Grundlagen von Partizipation. Wiesbaden: Springer 2016.

GfdS wählt „Flüchtlinge“ zum Wort des Jahres 2015. https://gfds.de/wort-des-jahres-2015/ Letzter Abruf 17.08.2021.

Hannah Arend: Wir Flüchtlinge, mit einem Essay von Thomas Mayer, Stuttgart 2016, 6. Aufl.

Herfried Münkler: Die neuen Kriege. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002.

Luhmann, Niklas: Soziologische Aufklärung 6: Die Soziologie und der Mensch. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2008.

Martin Walser: Reichtum statt Beraubung: Großartig. In: Focus online, 29.01.2016 http://www.focus.de (Zugriff 30.01.2016).

Monika Maron: Merkels kopflose Politik macht die Rechten stark. In: FAZ 30.01.2016. http://www.faz.net (Zugriff 30.01.2016).

Olga Tokarczuk: Eine Freske menschlicher Schicksale, Vorwort in: Helga Hirsch: Schweres Gepäck. Flucht und Vertreibung als Lebensthema. Hamburg 2004, S. 7–10.

Parag Khanna: Move. Das Zeitalter der Migration. Berlin: Rowohlt 2021.

Rüdiger Safranski, Matthias Matussek: Deutschland fluten? Da möchte ich gefragt werden. In: Die Welt 28.09.2015. http://www.welt.de (Zugriff 30.01.2016).

Samuel Hamen: Die Welt, wie sie mir zerfällt. Zeit Online 4. Dezember 2020. https://www.zeit.de/kultur/2020-12/climate-fiction-dystopie-literatur-klimakatastro phe Letzter Abruf 17.08.2021.

Samuel P. Huntington: The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order. *New York*: Simon & Schuster 1996.

Sigrid Löffler: Die neue Weltliteratur und ihre großen Erzähler. München: C. H. Beck 2013.

Ursula Heukenkamp: Fahnenflucht und Vaterlandsverrat? Erwiderung auf Günter Hartung. In: Zeitschrift für Germanistik 10/1989, S. 470–476.

Transiterfahrungen in der Literatur des Exils und der Migration

Thomas Pekar (Tokyo)

1. Vorüberlegungen

Phänomene wie Exil, Migration, Flucht und Vertreibung unter einer gemeinsamen Perspektive zu betrachten, ist eine Zukunftsaufgabe, für die die – allerdings gerade in Deutschland sehr umstrittenen – Überlegungen des US-amerikanischen Gelehren und Holocaust-Forschers Michael Rothberg (2021) zur „multidirektionalen Erinnerung" wegweisend sein könnten. Es wäre die Aufgabe, die mit den genannten Phänomenen verbundenen Erfahrungen und Erinnerungen, die sicherlich auf komplexe Weise miteinander zu tun haben, gemeinsam zu betrachten, aber auch Unterschiede hervorzuheben und vielleicht eine Matrix herauszuarbeiten, die in der Lage wäre, die Komplexität dieser Phänomene, dann auch noch in Hinsicht auf ihre literarische Verarbeitungen, zu erfassen. Ich möchte in diesem Aufsatz ein paar kleine Schritte in diese Richtung eines multidirektionalen Verständnisses von zumindest zwei der genannten Phänomene, nämlich Exil und Migration, gehen.

Die Literatur über Erfahrungen der Migration, wie z. B. über Heimatverlust, Unterwegssein oder die Ankunft an einem neuen, unbekannten Ort, ist nahezu grenzenlos. Dennoch möchte ich diesen Begriff als einen möglichen Rahmenbegriff für andere Literaturen hier zur Diskussion stellen, insbesondere für die Exilliteratur und für die früher häufig so genannte „interkulturelle Literatur" (vgl. dazu vor allem Chiellino 2000). Diese Bezeichnung scheint aber gegenwärtig kaum noch Verwendung zu finden[1], da sie vor allem mit der Problematik verbunden war, dass ihre Definitionskriterien außerliterarischer Art, d. h. biografisch, waren, insoweit zu dieser Literatur nur muttersprachlich nicht-deutschsprachige Autoren und Autorinnen zugelassen waren. Ich verwende diesen Begriff hier nur noch gewissermaßen historisch, d. h. als eine Kategorie, in die man in der Vergangenheit bestimmte Texte einordnete. Es soll zunächst der Begriff der Migrationsliteratur, der also die Begriffe Exilliteratur und interkulturelle Literatur ersetzen soll, genauer beleuchtet werden.

1 Vgl. z. B. dagegen Sigrid Weigels (1992) Doppelbegriff von „Literatur der Fremde – Literatur in der Fremde" oder Sigrid Löfflers (2014) Begriff der „neuen Weltliteratur".

2. *Auf dem Weg zu einer Theorie der Migrationsliteratur*

Meine Grundvoraussetzung auf dem Weg zu einer solchen Theorie ist das Verständnis, dass sich anthropologische Migrationsphänomene grundsätzlich textuell darstellen und auch analysieren lassen.[2] Solche anthropologischen Migrationsphänomene sind z. B.: Heimweh, Auseinandersetzung mit einer neuen Kultur, kultureller Konflikt zwischen Herkunfts- und Ankunftskultur, Versuch der Verbindung dieser Kulturen (z. B. in Form einer kulturellen Hybridisierung), Erfahrung der Ablehnung von Fremd- und Andersheit, unter Umständen die Verarbeitung von traumatischen Ereignissen im Zusammenhang mit der Migration, Sprachprobleme etc.

Es käme nun darauf an zu zeigen, dass sich solche kulturanthropologischen Merkmale der Migration in Texten sowohl der Exilliteratur als auch der interkulturellen Literatur nicht nur auffinden lassen, sondern in diesen auch eine wesentliche Bedeutung haben. Solche Texte wären dann als Migrationsliteratur zu klassifizieren, ganz unabhängig von der Herkunft und kulturellen Zugehörigkeit der Autoren und Autorinnen.

Der Standort dieser Literatur, d.h. der eigentlich Ort der Narration, liegt im Fall von Migration und Exil, wesentlich immer zwischen zwei (oder auch mehr) Kulturen, nämlich der ursprünglich bekannten, aber in gewisser Weise verlorenen Herkunftskultur (Heimat), die – ob freiwillig oder nicht – verlassen wurde, und der neuen, oft ganz unbekannten Aufnahmekultur. Der kulturelle Standort der Literatur der Migration und des Exils wäre damit transkulturell, wäre der dritte, hybride Bereich zwischen Bekanntem und Fremden, zwischen einer durch den Verlust der Heimat geprägten Vergangenheit und einer neuen, oft ungewissen Zukunft. Migrationstexte könnten so als Versuche gelesen werden, sich mit dieser kulturellen Doppel- oder Mehrfachstellung auseinanderzusetzen.[3]

3. *Idealtypische Merkmale der Migrationsliteratur*

Bei einer Analyse der Texte der Migrationsliteratur wären m.E. immer die im Folgenden genannten drei idealtypischen Merkmale zu berücksichtigen bzw.

2 Dieser Ansatz geht von der kultursemiotisch angelegten interpretativen Kulturanthropologie des Amerikaners Cliffort Geertz (1987) aus, deren Rezeption in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft auch als anthropologische Wende bezeichnet wurde (vgl. Bachmann-Medick 1996).

3 Vgl. zu diesem Ansatz Bronfen (1993), die ein ähnliches Konzept für die Exilliteratur entwickelt hat.

wäre das Auftauchen dieser Merkmale ein Kriterium dafür, um bestimmte Texte als Migrationsliteratur zu klassifizieren. Es wäre zu beachten:

a) die Beziehung dieser Texte zur eigenen Tradition, zur Herkunftskultur, z. B. in Hinsicht auf die sich in ihnen artikulierende Sehnsucht nach der Heimat oder auch in Hinsicht auf die Thematisierung (bzw. Versuche der Thematisierung) von negativen bis traumatischen Erlebnissen und Ereignissen vor der Migration bzw. von Ereignissen, die zur Migration und zum Exil geführt haben, wie Armut, Arbeitslosigkeit, Diskriminierung, Verfolgung, Haft etc.
b) die Beziehung dieser Texte zu der Aufnahmekultur, z. B. die produktive Rezeption spezifischer Besonderheiten dieser Kultur und Anpassungsleistungen an sie; auch die Wirkungen von Einwanderern auf die Aufnahmekultur wären hier zu beachten.
c) die Verarbeitungs- bzw. Bewältigungsstrategien oder Narrationen dieser Texte selbst in Hinsicht auf die Schaffung eines hybriden, dritten Bereichs, in dem verschiedene Kulturen amalgamiert werden. Dies möchte ich als „Transit" bezeichnen.

Um zu verdeutlichen, was ich mit diesen drei Positionen, die sowohl den Standort der Migration als auch des Exils markieren, genauer meine, möchte ich diesen drei Merkmalen jetzt einige Textbeispiele aus der ehemals so genannten interkulturellen Literatur *und* der traditionellen Exilliteratur zuordnen.

3.1 Heimat

Ich beginne mit dem ersten Idealtypus: Festhalten bzw. Versuch des Festhaltens an der Heimatkultur. Dem entspricht eine bestimmte Problematik, die in der 1990 veröffentlichten Erzählung *Mutterzunge* der in der Türkei geborenen Schriftstellerin Emine Sevgi Özdamar thematisiert wird. Dort beklagt die Protagonistin den Verlust der eigenen Sprache, eben der, wie sie es nennt, „Mutterzunge" bzw. Muttersprache: „Wenn ich nur wüßte, wann ich meine Mutterzunge verloren habe. Ich und meine Mutter sprachen mal in unserer Mutterzunge. (. . .) Ich erinnere mich jetzt an Muttersätze, die sie in ihrer Mutterzunge gesagt hat, nur dann, wenn ich ihre Stimme mir vorstelle, die Sätze selbst kamen in meine Ohren wie eine von mir gut gelernte Fremdsprache." (Özdamar 2010: 9)

Dieser Verlust der türkischen „Mutterzunge" ist mit dem Verlust der eigenen Kultur und Tradition verbunden. Als eine Art Kompromiss, um diesen Verlust in gewisser Weise klein zu halten, könnte man Özdamars Entscheidung interpretieren, ihre Erzählung zumindest stellenweise in einem unvollkommenen, minoritären Deutsch zu schreiben, welches nicht nur von

zahlreichen türkischen und arabischen Worten durchflochten ist, sondern auch von dem früher so genannten „Gastarbeiterdeutsch“ bestimmt ist (vgl. Glück 2000: 229). Ein Beispiel: „Ich konnte am Anfang hier den Kölner Dom nicht angucken. Wenn der Zug in Köln ankam, ich machte immer Augen zu (. . .).“ (Özdamar 2010: 13)[4]

Ein ähnliches Festhalten an der Heimatkultur bzw. das Problematisieren dieses Festhaltens ist auch in vielen Texten der Exilliteratur zu finden. Ich möchte nur an Bertolt Brechts Gedicht „Über die Bezeichnung Emigranten“ (aus den *Svendborger Gedichten*) erinnern, in dem es heißt: „Und kein Heim, ein Exil soll das Land sein, das uns da aufnahm. / Unruhig sitzen wir so, möglichst nahe den Grenzen / Wartend des Tags der Rückkehr (. . .).“ (Brecht 1988: 81)

Und über das Fremdsprachenlernen äußerte sich Brecht dementsprechend negativ: „Wozu in einer fremden Grammatik blättern? / Die Nachricht, die dich heimruft / Ist in bekannter Sprache geschrieben.“ (Brecht 1988: 82)

3.2 Anpassung

Ich möchte nun ein Beispiel für die zweite Verarbeitungsweise des Heimatverlustes, nämlich die Akkulturation an die Aufnahmekultur, geben. Zunächst wieder ein Beispiel aus der interkulturellen Literatur. Dafür nehme ich einen Text des aus Syrien stammenden Schriftstellers Rafik Schami, der seit 1971 in Deutschland lebt. Dieses Beispiel mag vielleicht überraschen, da Schami sich als dezidiert „orientalischer Erzähler“ einen Namen gemacht hat, doch hat er es, zumindest in seinen frühen Texten, vermieden, Brüche, Irritationen und Leerstellen zu vermitteln und hat vielmehr einen – wenn man dies kritisch sagen will – orientalistischen Orient präsentiert, also einen dem Westen bereits angepassten Orient. Dieser Orient ist der kulturell-literarische Orient der *Geschichten aus 1001 Nacht* und der Orient des persischen Dichters Hafis, der bekanntlich Goethe zu seinem *West-östlichen Divan* inspirierte. Schami versteht es, diese orientalische Erzähltradition zu inszenieren und damit auch seine eigene Sprache und Sprachtradition offenbar mühelos ins Deutsche zu transponieren. So kann es nicht verwundern, dass er einen ausgesprochenen „edlen“ poetischen Sprachduktus pflegt, der weit von Özdamars gebrochenem und noch weiter von Zaimoglus „mißtönendem“ Deutsch, auf das ich gleich

4 Die Verwendung des umgangssprachlichen Wortes „angucken“ (statt etwa „anschauen“), die falsche Syntax und das Weglassen des Artikels bei „Augen“, dieser besondere Sprachstil also, ist natürlich nicht etwa auf das Unvermögen der Autorin (oder ihres Lektorats) zurückzuführen, sich „korrekt“ auszudrücken, sondern ist vielmehr ein bewusst eingesetztes Kunstmittel: Özdamar spricht davon, dass „sprachliche Fehler“ zur Identität ihrer Figuren gehören, ja dass in den „„Fehlern“ fast „Poesie“ liege (Özdamar 1998: 178 f.).

eingehen werde, entfernt ist. Um nur ein kurzes Beispiel für diese „edle“ Sprache Schamis zu geben, sei dieser Text „Herbststimmung“ von ihm zitiert: „Der Herbst verlangt nach Langsamkeit, Besinnlichkeit. Seine sensiblen vielfältigen Farben sind zerbrechlicher als die schwach gewordenen Sonnenstrahlen. (. . .) Der Herbst, wenn er seinen Gang langsam und leise ansetzt, entfaltet in mir das allerschönste und tiefste Gefühl für die Natur.“ (Schami 2000: 95 f.)

Akkulturation bzw. Assimilation gibt es natürlich auch in der Exilliteratur, besonders bei denjenigen Autoren und Autorinnen, die einen Sprachenwechsel vollzogen haben, d.h. anfingen, in der Sprache ihres Exillandes zu publizieren. Ein gutes Beispiel dafür ist Klaus Mann, der nicht nur seinen Lebensbericht *The Turning Point* (1942), sondern eine ganze Reihe weiterer Werke auf Englisch verfasst hat. Das war aber keineswegs leicht: In eins ging dieser bei Klaus Mann unter vielen Ängsten, Zweifeln und Kämpfen erreichte Sprachenwechsel mit seiner Abwendung von Deutschland und seinem Amerikaner- bzw. Weltbürgerwerden.[5] Äußerungen Manns in dieser Hinsicht stehen in direktem Gegensatz zu den eben zitierten Gedichtzeilen Brechts. So schreibt Mann beispielsweise in seinem Tagebuch 1940: „Dieses ‚Exil‘ dauert nun 7 Jahre (. . .). Deutschland wird mir immer fremder, ferner, gleichgültiger (. . .).“ (Mann 1991: 27).

3.3 Transit

Ich komme nun zu dem dritten Idealtyp, Transit, dem Versuch der Schaffung eines „neuen“, dritten Raumes, wobei es sich in der Literatur dabei primär um einen Sprachraum handelt.

Hier wäre mein Beispiel aus der interkulturellen Literatur das Buch *Kanak Sprak* (1995) des in der Türkei geborenen, allerdings dann schon ein Jahr nach seiner Geburt nach Deutschland gekommenen Feridun Zaimoglu. Geboren 1964 gehört er überhaupt einer anderen Generation als Özdamar und Schami an, die beide 1946 geboren sind. Er steht damit der dritten Generation der Migranten und Migrantinnen näher, der Generation der in Deutschland Geborenen, die auch die Helden seine Buches sind. Wie er am Anfang schreibt, sieht er eine Analogie zur „Black-consciousness-Bewegung in den USA“, indem er das diskriminierende Hetzwort „Kanake“ zum „identitätsstiftenden Kennwort“ erhebt und in seinem Buch „Kanken in ihrer eigenen Zunge zu Wort“ (Zaimoglu 2007: 17 f.) kommen lässt, so behauptet er jedenfalls. Das hört sich dann in *Kanak Sprak* so an: „[W]ir sind hier allesamt nigger,

5 Dies bezeugen Tagebuchaufzeichnungen; man kann diesbezüglich von einem „Kampf“ sprechen, „der um den vollständigen Erwerb der Zweitsprache ausgefochten werden muss.“ (Hug/Herbers 2010: 180).

wir haben unser ghetto, wir schleppen's überall hin, wir dampfen fremdländisch, unser schweiß ist nigger, unser leben ist nigger (. . .) und unsere fressen und unser eigener stil ist so verdammt nigger, daß wir wie blöde an unsrer haut kratzen, und dabei kapieren wir, daß zum nigger nicht die olle pechhaut gehört, aber zum nigger gehört ne ganze menge anderssein und andres leben." (Zaimoglu 2007: 25).

Man sollte sich aber nicht täuschen lassen: Obwohl Zaimoglu in Hinsicht auf seinen Text von „Protokollen" (Zaimoglu 2007: 15) spricht, denen Interviews mit jungen Türken in Deutschland vorausgegangen sein sollen, so ist der Status dieser „Protokolle" bei ihm doch sehr ungewiss. Man muss wohl in dieser Hinsicht von einer literarischen Fiktionalisierung sprechen bzw. von dem Erfinden dieser hybriden Kunstsprache „Kanak Sprak", die auf keinen Fall mit real existierenden migrantischen Soziolekten zu verwechseln ist. Dieser hier sprachlich markierte Zwischenbereich könnte grundsätzlich als „Transit" bezeichnet werden.

Was die Exilliteratur betrifft, so kann dieser transitäre Zwischenbereich als *der* wesentliche Ort des Exils, als *der* Ort der Exilliteratur überhaupt angesehen werden. Bei allem Elend des Exils ist er zugleich aber auch ein produktiver Ort, ein Ort der Kreativität. Dies wird vielleicht nirgends so deutlich wie in der „Apotheose" gleichsam des Wartesaals, des Transitraums schlechthin, bei Lion Feuchtwanger am Ende seines Romans *Exil*, der Teil seiner Romantrilogie *Der Wartesaal* ist: *Der Wartesaal*, so lautet zum einen der Titel des Zyklus der Romantrilogie, die in den 1920er Jahren einsetzt und den Aufstieg des Nationalsozialismus in Bayern bis hin zum Exil in Frankreich 1935 schildert. *Der Wartesaal* ist weiter der Titel des dritten und abschließenden Buches des Romans *Exil.* Dann ist *Der Wartesaal* noch der Titel eines Kapitels dieses Buches. Und *Der Wartesaal* heißt schließlich – und darauf läuft diese Kaskade hinaus – Sepp Trautweins „Vision" (Feuchtwanger 1988: 631), die ihn im winzigen Zimmer eines Mit-Exilanten überfällt – und die ihm schließlich, nach langer, verbissener Arbeit, zur Sinfonie „Wartesaal" wird, die die Qual der langen Exil-Jahre am Ende in einem Triumph verklärt. In seinem Pariser Exil hört Trautwein der Londoner Uraufführung seiner Sinfonie zu: „Die letzten starken Takte des *Wartesaals* klangen auf, da die unsichtbaren Wände einstürzen und der langerharrte Zug nun doch kommt, die Wartenden aufzunehmen. Und dann war die Musik zu Ende, noch schwang der Jubel der Posaunen in der Luft, mit wieviel Qualen war er erkauft, und hinein brauste jetzt der Jubel der Hörer." (Feuchtwanger 1988: 844).

Und auch in Anna Seghers berühmten Emigrations-Roman *Transit* ist, wie der Titel sagt, dieser Bereich des Transits zentral und ebenfalls nicht nur negativ besetzt: Zwar ist ihm eine gewisse Paradoxie eingeschrieben – Transit ist „die Erlaubnis ein Land zu durchfahren, wenn es feststeht, daß man nicht bleiben will" (Seghers 2007: 47) –, zwar steht Transit der Sehnsucht

des Protagonisten nach dem „gewöhnlichen Leben“ (Seghers 2007: 65) entgegen, zwar zwingt Transit den Menschen ein sorgenvolles Leben auf und ist überhaupt ein fragwürdiger Bereich, doch heißt es ganz am Ende des Romans, dass dieser „Zustand, den man auf Konsulaten Transit nennt (. . .) in der gewöhnlichen Sprache Gegenwart“ heißt – und dies dann der Bereich ist, in dem der Protagonist eine Ahnung von seiner „eigenen Unversehrbarkeit“ (Seghers 2007: 273) erhält.

4. Schluss

Die hier gezeigte Parallelführung von Exilliteratur und so genannter interkultureller Literatur hat Strukturentsprechungen (Homologien) dieser Literaturen aufgezeigt, weshalb sie unter dem Titel der Migration bzw. der Migrationsliteratur zusammengeführt werden können. In *beiden* Literaturen werden die drei von mir als zentral benannten Problembereiche, die stichwortartig Heimat, Anpassung und Transit genannt wurden, verhandelt. Dies ist aber keineswegs erstaunlich, da Literatur letztendlich an anthropologischen Grunderfahrungen anknüpft, die in beiden der genannten Literaturen aufgerufen werden.

Die hier also als Migrationsliteratur verstandenen Texte leisten auf ganz unterschiedliche Weise eine produktive Verbindung von Zügen (mindestens) zweier Kulturen. Wie immer unterschiedlich das sprachliche Aushandeln und Agieren in diesen Texten ausfällt, ob als Einrichten in einem fragilen Provisorium, um nicht die Heimat ganz zu vergessen, wie bei Özdamar oder gar als Verweigerung selbst eines vorläufigen Einrichtens wie bei Brecht; ob als ausgeschmückte Orientalisierung wie bei Schami, um damit den Rezeptionserwartungen seiner deutschen Leser und Leserinnen zu entsprechen, oder als sprachlich-persönliche Anpassung an das Amerikanische und das versuchte Amerikanischwerden bei Klaus Mann; oder ob schließlich als revoltierender Aufstand und der „Erfindung“ einer neuen weder türkischen noch deutschen Sprache wie bei Zaimoglu oder als Entdecken der kreativen Dimension des Transitären wie bei Feuchtwanger und Anna Seghers – all diesen Texten gemeinsam ist, dass sie die Grenzen von Kulturen überschreiten und so das enorme kreative Potenzial der Migration als einem hybriden Zwischen-Bereich, zwischen Orten, Zeiten, Kulturen, Sprachen und Identitäten, zeigen.

Historisch gesehen dürfte die Exilliteratur des 20. Jahrhunderts in dieser Hinsicht eine Pionierfunktion gehabt haben – als (wenn auch nicht freiwilliges) Ausprobieren einer Lebens- und ihr entsprechenden Literaturform, die das Leben vieler Menschen heute im 21. Jahrhundert bestimmt und mehr und mehr das Leben der Zukunft dominieren wird.

Literaturverzeichnis

Bachmann-Medick, Doris (Hg.), *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*, Frankfurt am Main 1996.

Brecht, Bertolt, „Svendborger Gedichte“ [1939], in: Brecht, Bertold, *Gedichte 2. Sammlungen 1938–1956* (Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd 12), Berlin –Weimar – Frankfurt am Main 1988, S. 7–92.

Bronfen, Elisabeth, „Exil in der Literatur: Zwischen Metapher und Realität“, *Arcadia*, 28 (1993) H. 2, S. 167–183.

Chiellino, Carmine (Hg.), *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*, Stuttgart/Weimar 2000.

Feuchtwanger, Lion, *Exil. Roman*, 5. Aufl., Berlin/Weimar 1988.

Geertz, Clifford, *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt am Main 1987.

Glück, Helmut (Hg.), *Metzler Lexikon Sprache*, 2. Aufl., Stuttgart/Weimar 2000.

Hug, Ariane / Herbers, Johanna, „Weltbürger amerikanischer Nationalität. Exil- und Akkulturationserfahrung bei Klaus Mann“ in: Becker, Sabina / Krause, Robert (Hg.), *Exil ohne Rückkehr. Literatur als Medium der Akkulturation nach 1933*, München 2010, S. 162–197.

Löffler, Sigrid: *Die neue Weltliteratur und ihre großen Erzähler*, München 2014.

Mann, Klaus: *The Turning Point. Thirty-five Years in this Century*, Princeton, NJ 1985. [1942]

Mann, Klaus, *Tagebücher 1940 bis 1943,* Hg. v. Joachim Heimannsberg u. a., München 1991.

Özdamar, Emine Sevgi, *Mutterzunge. Erzählungen*, 4. Aufl., Berlin 2010.

Rothberg, Michael: *Multidirektionale Erinnerung. Holocaustgedenken im Zeitalter der Dekolonisierung*, Berlin 2021.

Schami, Rafik, *Gesammelte Olivenkerne aus dem Tagebuch der Fremde*, 2. Aufl., München 2000.

Seghers, Anna, *Transit Roman*, 13. Aufl., Berlin 2007.

Weigel, Sigrid, „Literatur der Fremde – Literatur in der Fremde“, in: Briegleb, Klaus / Weigel, Sigrid (Hg.), *Gegenwartsliteratur seit 1968. Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Bd. 12, München/Wien 1992, S. 182–229.

Zaimoglu, Feridun, *Kanak Sprak. 24 Mißtöne vom Rande der Gesellschaft*, 7. Aufl., Berlin 2007.

Hybride Identitäten. Autofiktionale Texte von jüdischen Autorinnen der Dritten Generation nach der Shoah

Ilse Nagelschmidt (Leipzig)

1. Autofiktion, die besondere Art des Schreibens. Aufbrüche und Ambivalenzen

In autobiographischen Texten der Dritten Generation sind die Suchbewegungen der Autorinnen und Autoren nachzuvollziehen; die eigene in sich widersprüchlich vorgefundene Realität wird mit der Fiktion des brüchigen Ich und dem Authentizitätsanspruch der Großeltern über die ständige In-Bezug-Setzung in Relationen gesetzt. So entstehen andere Narrative: Bruchstücke werden zusammengetragen und ständig hinterfragt. Die Rezipienten sind so nicht mehr in der Lage, die Texte als Auto- (seiner selbst), -bio- (Leben) und graphic (malen, schreiben) zu lesen, geschweige denn aufzulösen. Der von Lejeune konstruierte autobiographische Pakt muss in diesen Suchprozessen hinterfragt werden. Den Texten liegen Inszenierungsmodelle eines brüchigen „Ich“ zugrunde, das durch das Fragment, die Suche und Ambivalenzen bestimmt ist:

- zwischen deutscher und jüdischer Identität
- zwischen oftmals Deutschland als Geburtsland und den Ländern, in denen die Ich-Erzählinstanzen vorübergehend leben
- zwischen den Generationen
- zwischen den auf ihnen liegenden Erwartungshaltungen und den Möglichkeiten, diesen gerecht zu werden
- zwischen den scheinbar feststehenden Fakten und deren Deutungen
- zwischen den Familiensprachen

Das „Ich“ der Texte erweist sich als ein Konstrukt, das verschiedene Masken annimmt und ständig zwischen dem „Ich“ der Erzählung, dem erzählenden „Ich“ und dem erzählten „Ich“ wechselt. Damit wird die Frage nach dem Autor des Textes immer wichtiger. Diese erweist sich als das Grundproblem der von Martina Wagner-Egelhaaf herausgegebenen Studie zu Auto(r)fiktion (Wagner-Egelhaaf 2013). Der Autor, der in den Literatur- und Kulturwissenschaften seit den 1960er Jahren zu den umstrittenen Denkfiguren gehört, von Roland Barthes und Michel Foucault für „tot“ erklärt wurde, erlebt in den

1990er Jahren seine Auferstehung. Die Interpretation vom Autor als Denk- und Verstehensfigur eröffnet differenzierte Zugangsweisen. In der Geschichte der literarischen Autobiographie lässt sich der Weg der Autorschaft verfolgen. In den Texten der Dritten Generation der jüdischen Autorinnen und Autoren geht es um Verhandlungen zwischen Konstruktion und Dekonstruktion, in denen dem Rezipienten immer wieder neue Muster von Authentizität und Fiktion angeboten werden. Doubrowsky, der in seinem Schreiben Fiktion, Fiktionalität und Realität miteinander in den Diskurs setzt, entwirft im Aufsatz „Nah am Text" seine Vorstellungen von Autofiktion in der Kontextualisierung zur Autobiographie.

„Ich habe meine Autofiktion soweit getrieben bis mir das Unternehmen vollkommen außer Kontrolle geraten war: Zunächst durch ein brutales, mörderisches Hereinbrechen der Wirklichkeit in die Spiele der Fiktion; dann, subtiler und heimtückischer, weil diese Spiele Wahrheit verrieten, ohne daß es mir bewußt war." (Doubrowsky 2004: S. 117–127, hier: S. 126).

Frank Zipfel erschließt in der bearbeiteten Fassung seiner Dissertation die Heterogenität der Begriffe Fiktion, Fiktivität und Fiktionalität mit dem Ziel, Fiktion im Zusammenhang mit Geschichte (Fiktivität), des Erzählens (Fiktionalität), der Textproduktion, der Textrezeption der Sprachhandlungssituation und Literatur und Fiktion zu erarbeiten (Zipfel 2001). Auf der Basis dieser Erkenntnisse entwickelt er 2009 seine Gattungsbestimmung von Autofiktion, indem er zum einen auf Doubrovskys Konzept und zum anderen auf die französische und US-amerikanische Forschung sowie auf das Autobiographiekonzept von Lejeune mit den vier Hauptkriterien: persönliches Leben, Geschichte einer Person, Identität von Autor und Erzähler und die Retrospektions-Perspektive verweist (Zipfel 2009: S. 285–314). Im Kapitel „Autofiktion und die Grenzen der Literatur" nimmt Zipfel drei Bestimmungen vor:

1. Autofiktion als eine besondere Art autobiographischen Schreibens; die Autofiktion wird bei Doubrovsky zur „entfesselten Autobiographie" (Zipfel 2009: S. 301)
2. Autofiktion als eine besondere Art des fiktionalen Erzählens; Auslotung der Grenzen zwischen Literatur und Nicht-Literatur
3. Autofiktion als Kombination von autobiographischem Pakt und Fiktionsgehalt

> Abgelehnt wird die retrospektive Darstellung eines Lebens als sinnerfülltes Ganzes, weil das Konzept eines das Leben zusammenhaltenden Sinns als nicht mehr tragfähig, oder sogar als gefährliche Illusion angesehen wird. Zum Tragen kommt dabei auch die grundsätzliche (post)moderne Kritik am Konzept eines homogenen, kohärenten, autonomen, selbstbewussten und sich selbst transparenten Subjekts. (Zipfel 2009: S. 307)

> Die Integration von fiktionalen Elementen, sei es auf der Ebene der Geschichte oder auf der Ebene der Erzählung, scheint die Unsicherheit des referentiellen Diskurses im Hinblick auf die Vergangenheit unterstreichen zu wollen. (Zipfel 2009: S. 308)

In seiner Schlussbetrachtung zeichnet Zipfel schließlich ein ambivalentes Bild, indem er als Charakteristikum der Autofiktion die „Verbindung von zwei sich eigentlich gegenseitig ausschließenden Praktiken [sieht]: die referentielle Praxis und die Fiktions-Praxis. Die verschiedenen Formen der mehr oder weniger paradoxen Verknüpfung des referentiellen Paktes mit dem Fiktions-Pakt werfen in unterschiedlicher Weise und mit unterschiedlicher Intensität Fragen der Grenzen von Literatur auf." (Zipfel 2009: S. 311).

2. Hybride Identitäten

Von diesen Voraussetzungen und Hypothesen ausgehend, werde ich im Folgenden drei Modelle autofiktionalen Schreibens von jüdischen Autorinnen der Dritten Generation – alle Jahrgang 1981 – sowohl unter den Voraussetzungen der „Vielfalt unterschiedlicher Perspektiven, Loyalitäten, Allianzen" (Rutka 2011: S. 16), die das Schreiben dieser Generation bestimmen, deren Großeltern die Shoah in Konzentrationslagern, im Versteck oder im Exil überlebt haben als auch unter postkolonialen Theorienansätzen analysieren.

- Vanessa F. Fogel: Sag es mir. Roman (2010)
- Channah Trzebiner: Die Enkelin oder Wie ich zu Pessach die vier Fragen nicht wusste (2013)
- Mirna Funk: Winternähe. Roman (2015)

Vanessa F. Fogel bezieht sich auf die traditionelle Form des Familienromans, weitet diesen jedoch ständig aus. Während die Erzählerin im Verhandeln von Faktualität und Fiktionalität, die auch über die Selbstaussagen der Autorin große Näherungen zwischen dem erlebten und dem erzählten Ich und der Positionsfindung der Autorin zulassen, Grenzen zwischen Autorin und Erzählinstanz verschwimmen, werden den Aussagen des Großvaters in deren Authentizität, die im Wechselspiel von Faktualität und Fiktionalität zu verstehen sind, Gewicht beigemessen.

Die Autorin, begleitet von der Geschichte der Ersten Generation, sich gleichzeitig der Fragilität ihrer eigenen Existenz bewusst werdend, schafft sich über die Annahme der fiktiven Gattung Roman die literarische Gestalt der Fela, die am Beginn des Textes in demselben Alter wie der Großvater am Ende des Krieges ist, das fiktionale Gerüst, das ihr die Möglichkeit der

ständigen Selbstbefragung vor dem Hintergrund der Bewusstmachung ihrer hybriden Existenz eröffnet.

Channah Trzebiners Lebenserinnerungen sind dem Muster der Autobiographie verpflichtet. Daraus resultiert, dass der Name der Autorin und der Name der Erzählerfigur identisch sind, die Autorin die Namen ihrer Mutter und ihres Partners direkt benennt und über die sowohl eigene als auch die Lebensgeschichte ihrer Familie einen direkten Pakt mit den Leserinnen und Lesern begründet. Schreiben bedeutet für die Autorin, sich ihrer eigenen Geschichte bewusst zu werden, die Einengungen zu ergründen und sich selbst zu erschreiben.

> Ich heiße Channah, so wie die jüngste Schwester meiner Oma [. . .]. (Trzebiner 2013: S. 11)

> Wenn meine Großeltern mich ansahen, müssen sie andere gesehen haben. Meine Person war nicht von Bedeutung. Ich war ein Beweis dafür, dass es andere gegeben hat. Kinder, Ehepartner, Mütter, Väter, Brüder und Schwestern. (Trzebiner 2013: S. 12).

Gespeist von der übergroßen Wut auf all das, was ihre Kindheit und Jugend überlagerte und weiter überlagert, wählt Mirna Funk die Gattung Roman, um über den Verfremdungseffekt vielfältige Wechselspiele zwischen Realität und Fiktion, zwischen Deutschland Ost und West, zwischen Israel und Palästina über die Identitätsforschungen ihrer Protagonistin Lola inszenieren zu können. Über Ihre Schreibmotivation hat sich die Autorin 2017 direkt geäußert:

> [. . .] Wir haben also Wut und weniger Angst. Wut, die wir rauslassen müssen und wollen, Wut, die wir in unsere Kunst einfließen lassen. Wut, die man uns ständig absprechen will. Weil: ist doch alles ewig her. Aber für uns eben nicht. Unsere Kindheit ist eben auch, bei Oma und Opa zu sitzen und ihren Geschichten vom Überleben zuzuhören. Stellt euch das mal vor! Stellt euch vor, eure Kindheit wäre, euren Großeltern und Urgroßeltern zuzuhören, wie sie davon erzählen, Juden deportiert und vergast zu haben. Das wirkt dann plötzlich viel gegenwärtiger als Gedenkstätten besuchen. Es wäre also schön, wenn wir unser jüdisches Opfernarrativ behalten dürften [. . .]. Das wünschen sich auch andere, mit denen ich gesprochen habe. Nicht alle. Aber viele. (Funk 2017).

Im Roman denkt Lola über ihr Gewordensein unter den Deutschen nach und stellt die Fragen:

> Für euch ist das alles gefühlte dreihundert Jahre her. Warum aber ist das alles für mich gerade erst jetzt passiert? Warum erinnert mich jeder Besuch bei meinem Großvater daran? Warum erinnert mich der fehlende Besuch meines Vaters daran? Warum bin ich mein ganzes Leben mit diesen Geschichten groß geworden, von Menschen, die ihre gesamte Familie verloren haben, und ihr

> nicht? Warum seid ihr so groß geworden, als hätte es den Zweiten Weltkrieg nicht einmal gegeben? (Funk 2015: S. 36).

Im Zuge von Migration und Globalisierung sowie den nach wie vor offenen Fragen im Zusammenhang mit der Vergangenheitsaufarbeitung in Deutschland werden Kategorien wie Religion, Nationalität (Ethnizität) und Muttersprache, die bisher zu den wichtigen Säulen von Identität gehörten, immer uneindeutiger, wodurch sich immer mehr Menschen in *borderline* und *displacement*-Situationen befinden. Die Entwurzelten können sich nur schwer einer feststehenden Kultur zuordnen, sie befinden sich in permanenter Mobilität zwischen den unterschiedlichen kulturellen Welten. Durch diese Identitäts-Entwurzelung – des überall und nirgendwo Dazugehörens – werden kulturelle Mythen und Hintergründe, auf die jede/r bei der eigenen Identitätsentwicklung zurückgreifen kann, neu gewichtet. Im Weiterdenken dieses Ansatzes erscheint es zwingend, sich vom Konzept der immanenten Identität zu lösen und im Sinne Homi K. Bhabhas von Identifikationen zu sprechen (Bhabah 2000). Postkoloniale Identitätskonzepte eröffnen die Betrachtungsweise, dass es sich bei Identitäten um fragmentarische und prozessuale Konstrukte handelt, die immer erst diskursiv aus dem Zusammentreffen mit dem Anderen hervorgehen.

Vanessa F. Fogels Roman realisiert sich auf mehreren Ebenen. Auf der Gegenwartsebene unternimmt die homdiegetische Erzählinstanz Fela im Jahr 2000 eine 15-tägige Reise, die sie nach Polen – der Heimat des Großvaters –, nach Berlin – ihrer Geburtsstadt –, nach Israel – dem Ort ihrer frühen Jugend und dem jetzigen Wohnort von Vater und Bruder – und schließlich wieder zurück nach New York – der Stadt, in die sie als 14-jährige mit der Mutter hingezogen ist – führt. Die Reflexionsebenen reichen bis in das Jahr 1941, dem Jahr der Deportation der Familie des jüdischen Großvaters, in die Kindheit der Erzählerin 1981–1986 in Berlin, die Schuljahre zwischen 1987 und 1995 in Israel und das Leben in den Staaten zurück.

Im Mittelpunkt des Romans steht die Forderung des Großvaters während der fünf Tage dauernden gemeinsam mit der Enkelin unternommenen Reise nach Polen: „‚Ich will ein Buch über mein Überleben.' " (Fogel 2010: S. 31) Dieses Buch soll eine an Fakten orientierte überprüfbare Geschichte sein. Der Großvater verweigert im Festhalten und der bloßen Reproduktion von Fakten die individuelle Auseinandersetzung. Die Enkelin erfasst während dieser Reise, dass sie der Aufforderung des Großvaters nicht nachkommen kann. Die einsetzende Auseinandersetzung mit ihrer eigenen Geschichte erweist sich in der Vermischung von Fiktion und Fiktionalität als ein *Durchschreiten* und *kein Festhalten* von und an Territorien und Räumen. Sie muss ihre Masken erkunden und diese fallenlassen können.

Allen drei Texten gemeinsam sind die Identitätsspaltungen und der Rechtfertigungsdruck der Protagonistinnen. Fela, geprägt von den Erfahrungen der Ersten und dem Schweigen der Zweiten Generation wird in ihrer Schulzeit in Israel als Nazi beschimpft und in New York als Jüdin definiert. Trzebiner artikuliert wiederholt das Gefühl, weder von den Großeltern noch von den Eltern als das, was sie ist, wahrgenommen zu werden und eine „unwirkliche" Kindheit erleben zu müssen.

> Bei uns hatte man leise zu sein. Es wäre mir nie in den Sinn gekommen, laut durch das Haus zu toben, Fangen zu spielen oder wild im Garten herumzurennen. (Trzebiner 2013: S. 17).

Das Fremdsein als Jüdin in Deutschland wird über lange Zeit zum bestimmenden Lebensmuster. Um aus diesem Teufelskreislauf herauszukommen, bleibt die Chance der Auseinandersetzung, des ständigen Hinterfragens, des Erkundens von historischen Tatsachen, die wiederum aus ihrer Beobachtung erfolgen mit den Verhaltensmustern der Deutschen. Über den deutschen Freund wird es ihr zunehmend erfahrbar, Grenzen zu erkennen und diese zu tolerieren. Ein Vergeben und Vergessen ist unmöglich, das Erkennen des Eigenen und des Anderen erscheint jedoch dringender denn je.

> Was ist mit denen, die niemals mit der Familie spazieren gehen, sondern nur marschieren? Was ist mit denen, die funktionieren müssen, um sich selbst lieben zu können? Armes Deutschland, es wurde nur in kleinen Teilen befreit. Was bleibt nach so einer Katastrophe: Zwischenmenschlich kaputte Beziehungen. Auf beiden Seiten. (Trzebiner 2013: S. 243)
>
> Ihr Leben lang schon hatte jeder Mensch, dem Lola begegnet war, über ihre Identität entschieden. Bei Philosemiten war sie Jüdin, bei Anhängern des Reformjudentums auch, bei deutschen Juden sowieso, weil diese erstaunt waren, dass außer ihnen noch mehr überlebt hatten, und gleichermaßen erfreut darüber, mit ihrer traumatischen Familienkonstellation, in die absolut jeder europäische Jude hineingeboren ist, nicht allein sein zu müssen. (Trzebiner 2013: S. 35)

Aus diesen ständigen Differenzen und Überlagerungen resultieren Grenzerfahrungen in Bezug auf Heimat, Sprache und der Wahrnehmung des eigenen Körpers. Die Abwehr der Zweiten Generation und deren Irritationen, die zerbrochene Ehe der Eltern bei Fogel, die in der Geschichte der Eltern aufgehende Mutter bei Trzebiner und die das Kind verlassenden Eltern bei Funk tragen maßgeblich zu den Irritationen der Heranwachsenden bei, die in der Pubertät und über diese Zeit hinaus körperliche Störungen aushalten müssen. Die Auseinandersetzungen der Protagonistinnen sind stets an ihren Körper als Diskursraum – Verweigerung von Essen und das ständige Schlagen gegen

das Knie (Fogel), Verweigerung sexueller Kontakte in Krisensituationen (Trzebiner) und Bevorzugung von schwarzer Kleidung und das Verweigern von Sozialkontakten (Funk) gebunden. Neben den wahrgenommenen Grenzsituationen ist es das imaginierte Raum- und Zeitkonstrukt der Großeltern, die den Enkelinnen *ihr* subjektives Wissen über die er- und durchlebte Zeit zu vermitteln suchen. Dieser so entstandene Zwischenraum lässt Raum für Imaginationen und das Füllen von Leerstellen. Die Vermittlungsprozesse erfolgen in mehreren Sprachen und bedingen eine komplizierte und differenzierte Aushandlungspraxis.

In dieser ständigen Gratwanderung zwischen Fiktion, Fiktionalität und Realität durchleben die Protagonistinnen „Zwischenorte" oder mit Homi K. Bhabha zu sprechen, den „third space". Im Wissen, dass Identitäten ständigen Veränderungen unterliegen, wird so einer intermediärer und unerkannter Denkraum, der zwischen Ver- und Entortung – zwischen dem transitorischen, vorübergehenden Ort und dem Moment, der als Heimat empfunden wird – liegt, konstruiert. Für die Veranschaulichung dieses „dritten Raumes" nutzt Bhabha das Bild des Treppenhauses.

> Das Treppenhaus als Schwellenraum zwischen den Identitätsbestimmungen wird zum Prozeß symbolischer Interaktion, zum Verbindungsgefüge, das den Unterschied zwischen Oben und Unten, Schwarz und Weiß konstruiert. [. . .] Dieser zwischenräumliche Übergang zwischen festen Identifikationen eröffnet die Möglichkeit einer kulturellen Hybridität, in der es einen Platz für Differenz ohne eine übernommene oder verordnete Hierarchie gibt. (Bhabha 2000: S. 5)

Indem Fela, Channah und Lola sich als Transitäre zwischen den Räumen bewegen und sowohl reale als auch imaginäre Reisen – als Synonyme für Aufbruch und Ankommen – zum bestimmenden Lebensmuster werden, treten scheinbar dichotome Beziehungen miteinander in Kontakt und reagieren aufeinander.

In dem autofiktionalen Schreiben der Dritten Generation – die sich von Fakten lösen und immer neue Konstruktionen erfahren muss – werden fiktionale und dokumentarische Bereiche ständig vermischt und der unabgeschlossene und offene Schreibprozess steht im Vordergrund. Anna Rutka hat diese Konzeption der Dritten Generation in Anlehnung an Michael Braun als „‚Spione der Vergangenheit' " bezeichnet (Rutka 2011: S. 47). Mit dem wachsenden Abstand zur Zeitzeugengeneration werden die Rolle der Autorschaft und der Modus der literarischen Erinnerung neu durchdacht. „Die Erzähler gewinnen mit der Lizenz zur Fiktion andere Handlungsmöglichkeiten im Spannungsfeld zwischen Referenzialität und literarischer Phantasiearbeit. Dem Erzähler, der somit nicht mehr in erster Linie in der Position des impliziten und textimmanenten Gesprächspartners erscheint, erschließen sich viele neue Rollen: als Leser, Exeget, Forscher, Archivar und Fragender." (Rutka 2011: S. 47)

Topographien erweisen sich als Codierungen von Erinnerungen. Über das Zusammenführen von Erinnerungen, Topographien und Gender ist es möglich, Räume transparent zu machen und Abgrenzungsmuster nachzuvollziehen. Während vor allem die Großväter in den Texten das Konzept der scheinbaren konkreten Topographie als ihren Speicher betrachten, den es zu bewahren gilt und der keine Veränderungen zulässt, ist es den Enkelinnen über das Deuten und Einschreiben von Zeichen möglich, zwischen Semiotischen und Symbolischen zu verhandeln und eigene Strategien der Verortung über die Narration von Innenräumen, der ständigen Beobachtung, zu entwickeln. Über dieses Verfahren, Räume zu durchschreiten werden die scheinbar objektiven Wahrheiten von der Beobachtung bis zur Durchdringung ständig hinterfragt und andere Projektionen auf Geschichte begründet, die wiederum in der kritischen Lektüre theoretischer Modelle der Postmoderne zu lesen sind. Die Zeit der Allgemeingültigkeit, der unwiderruflichen Wahrheiten und der sicheren Ich-Konstruktionen gehört der Vergangenheit an.

Literaturverzeichnis

Bhabha, Homi K. (2000): Die Verortung der Kultur. Tübingen: Stauffenberg Verlag.

Doubrowsky, Serge (2004): Nah am Text. In: Alfonso de Toro; Claudia Gronemann (2004): Autobiographie revisited. Theorie und Praxis neuer autobiographischer Diskurse in der französischen, spanischen und lateinamerikanischen Literatur. Hildesheim, Zürich, New York: Olms Verlag, S. 117–127, hier: S. 126.

Fogel, Vanessa F. (2010): Sag es mir. Frankfurt am Main: Weissbooks, S. 31.

Funk Mirna im Gespräch (2017): Was bedeutet Jüdischsein für dich? In: http://www.zeit.de/kultur/2016-07/juden-dritte-generation-kultur-intellektuelle-deutschland. Letzter Zugriff am 28.09.2017.

Funk, Mirna (2015): Winternähe. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, S. 36.

Rutka, Anna (2011): Erinnern und Geschlecht in zeitgenössischen deutschen Familien- und Generationenromanen. Lublin: Wydawnictwo KU, S. 16.

Trzebiner, Channah (2013): Die Enkelin oder Wie ich zu Pessach die vier Fragen nicht wusste. Frankfurt am Main: Weissbooks, S. 11.

Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.) (2013): Auto(r)fiktion: Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion. Bielefeld: Aisthesis Verlag.

Zipfel, Frank (2001): Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zu Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft. Berlin: Erich Schmidt Verlag GmbH und Co KG.

Zipfel, Frank (2009): Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität? In: Grenzen der Literatur. Zu Begriffen und Phänomenen des Literarischen. Simone Winko; Fotis Jannidis, Gerhard Lauer (Hg.). Berlin; New York: de Gruyter, S. 285–314.

Flucht und Verwandlung bei den „Lakrimistinnen" Nelly Sachs, Marie Luise Kaschnitz und Ingeborg Bachmann

Jana Hrdličková (Ústí nad Labem)

In einem der Kurzessays der Sammlung *Engelsbrücke* (1955), „Rechtfertigung einer Lakrimistin" benannt, kämpft Marie Luise Kaschnitz gegen die Ansicht und die Weltsicht ihres „alten Freunde[s] L.C." an, worunter unschwer der klassische Archäologe Ludwig Curtius entdeckt werden kann. Dieser nämlich bezichtigte sie und die ihr nahe stehende „junge österreichische Dichterin", d. h. Ingeborg Bachmann, des „Lakrimismus", also der „Tränensucht" oder „Weinerlichkeit", und zwar mit folgenden von Kaschnitz zusammengefassten Argumenten: „Die Welt zu beweinen war in C. 's Augen eine jämmerlich unwürdige Haltung, unwürdig dessen, dem so viel vor Augen gehalten wird an Schönheit der Außenwelt, Liebesmöglichkeiten und Bestrebungen des menschlichen Geistes." (KASCHNITZ 1981: 135)

Diese drei Ziele, die „Schönheit der Außenwelt, Liebesmöglichkeiten und Bestrebungen des Geistes" (ebd.) im Leben wahrzunehmen und zu akzentuieren scheinen für Curtius nichts an ihrer Gültigkeit eingebüßt zu haben, auch nach der Zäsur des Zweiten Weltkriegs und der Shoah nicht; was schon vor dem Hintergrund, dass Curtius selbst von dem nationalsozialistischen Regime betroffen war und 1937 seine universitäre Laufbahn aufgeben musste, doch einigermaßen überrascht.

Er, der im Ersten Weltkrieg patriotisch als Leutnant auf dem Balkan diente und ab 1928 in Rom, als Direktor des Deutschen Archäologischen Instituts, durch „[s]eine „berühmte Frage: Was hast du heute erlebt" (KASCHNITZ 1982: 751) auffiel, bestand nämlich nach wie vor auf seiner Überzeugung, „daß das Aussprechen des Negativen diesem erst eigentlich zum Dasein" verhelfe (in Kaschnitz' Formulierung; KASCHNITZ 1981: 135), also zu verwerfen sei; wodurch das Negative eigentlich zum Tabu wurde. Die genannten Autorinnen konnten im Unterschied dazu nicht umhin, das Negative, die „allgemeine Krankheit" (KASCHNITZ 1981: 136) ihrer Zeit auszusprechen, „das ‚Furchtbare' zu berühren" (SACHS 1985: 43). Die Katastrophe des Weltkriegs und der Shoah sollte ihre bisherige Poetologie völlig umwerfen, wovon auch ihre Verarbeitung des Themas der Flucht zeugt.

Die älteste Nelly Sachs (1891–1970), die als Jüdin eine Flucht aus dem nationalsozialistischen Berlin an eigener Haut erfahren musste, und zwar in letzter Minute und erst nach jahrelangen vergeblichen Bemühungen ihrer

Freunde, sollte diese Zäsur ihr Leben lang als das Wichtigste angesehen haben und zudem als den Moment, womit ihr eigentliches Werk beginnt. Sogar in ihrem äußerst kurzen Lebenslauf für das Nobelpreiskomitee 1966 spielt ihre Flucht die Hauptrolle. Ihr Werk dominiert sie ab dem ersten, berühmten Gedicht „O die Schornsteine" der ersten Gedichtsammlung *In den Wohnungen des Todes* (1947), worin, in der zweiten Strophe, die Schornsteine der Shoah unter Verwendung des biblischen Vokabulars als „Freiheitswege für Jeremias und Hiobs Staub" aufgerufen werden (Zeile 9; SACHS 2010 I: 11) und die vergasten jüdischen Häftlinge euphemistisch, würdevoll, doch auch mutig „Flüchtlinge aus Rauch" (Zeile 11; ebd.) genannt werden:

O die Schornsteine!
Freiheitswege für Jeremias und Hiobs Staub –
Wer erdachte euch und baute Stein auf Stein
Den Weg für Flüchtlinge aus Rauch?

Die Flucht betrifft hier nur noch den „Rauch" aus den „sinnreich erdachten Wohnungen des Todes" (Zeile 2; ebd.), d. h. den NS-Krematorien, wobei die Widmung, die den Gedichten der Sammlung vorangestellt ist, „Meinen toten Brüdern und Schwestern" (SACHS 2010 I: 10), klar benennt, dass die „Flüchtlinge aus Rauch" dem lyrischen Ich als „Brüder[]" und „Schwestern" sehr nah waren, Teile einer Familie, jetzt aber tot, vergast sind. Bei jedem einzelnen muss man sich zudem vorstellen, was die Überschrift vor dem ersten Abschnitt der Sammlung suggeriert: „Dein Leib im Rauch durch die Luft" (ebd.: 11). Jeder „Flüchtling[] aus Rauch" zählt also und soll als solcher angesprochen werden, zugleich wird dem Rezipienten ans Herz gelegt, dass er sich mit ihm solidarisiert, sich in ihn einfühlt. Die letzte Strophe des Gedichts wechselt von dem konstatierend Aufrufenden „O **die** Schornsteine" [Hervorhebung J.H.] zu der direkten, die Schornsteine personifizierenden Du-Form „O **ihr** Schornsteine" [Hervorhebung J.H.] und markiert zuletzt das Ende der Flucht: „Und Israels Leib im Rauch durch die Luft!" (Zeile 20, ebd.). Anstatt in die Freiheit, die die Zeile „Freiheitswege für Jeremias und Hiobs Staub – " zwar gebrochen (durch das Symbol des Staubs, das auf die Vergänglichkeit alles Menschlichen hinweist), jedoch noch deutlich in Aussicht stellte, gelangt hier ein ganzes Volk zu seiner unwiederbringlichen Austilgung.

Gleich in der zweiten Sammlung, *Sternverdunkelung*, zwei Jahre später (1949) sollte die Flucht und sollten auch die Flüchtlinge im Gedicht „Auf dass die Verfolgten nicht Verfolger werden" bereits einen der beiden Pole ausmachen, die die insgesamt achtmal aufgerufenen „Schritte" verbinden. In der dritten Strophe dieses Gedichts wird eine solche Polarität, auf die es offenbar allgemein, immer wieder im Leben ankommt, folgendermaßen bestimmt:

> Schritte –
> Urzeitspiel von Henker und Opfer,
> Verfolger und Verfolgten,
> Jäger und Gejagt – (SACHS I 2010: 50)

Der Neologismus „Gejagt“ exponiert dabei deutlich, dass neben den „Henker[n]“, „Verfolger[n]“ und „Jäger[n]“ auf dem anderen Pol aus den „Opfer[n]“ und Verfolgten“ nur noch ein Objekt, eine tote Sache gewissermaßen, bleibt, sprachlich ähnlich gebildet wie das Kollektivum „Gebirge“. Doch das Kollektiv der Opfer und Verfolgten ist auch durch das Fehlen des „e“ defizitär (nicht „Gejagte“, sondern „Gejagt“), erleidet hiermit eine Niederlage. Nur noch eine Frage an die unheilverkündenden, die Flucht versinnbildlichenden „Schritte“ bleibt im Raum und bildet die siebte, letzte Strophe:

> In der Musik der Sphären
> Wo schrillt euer Ton? (ebd.)

Die Harmonie des Universums erscheint durch das vergegenwärtigte historische Geschehen als ge- oder vielmehr völlig zerstört, und nur der Titel des Gedichts nennt das Gegengift, das die Welt zu retten imstande ist: „Auf dass die Verfolgten nicht Verfolger werden“. Die Chance, die Welt zu verbessern, läge somit auch, wenn nicht sogar vorwiegend, an den Verfolgten, den Flüchtlingen; ihr Ethos, nicht Rache zu nehmen, kann die Kette der Gewalt durchbrechen, kann Frieden stiften.

Noch viel entschiedener will die Sammlung *Flucht und Verwandlung* von 1959 ins Positive, Hoffnungsvolle führen. So wird dem Flüchtling im symptomatischen, berühmten Gedicht „In der Flucht“ gleich in der ersten Strophe ein „großer Empfang“ gewährt:

> IN DER FLUCHT
> welch großer Empfang
> unterwegs – (SACHS II 2010: 73).

„Der kranke Schmetterling“ der dritten Strophe soll darüber hinaus am Meer genesen. Doch zeigt sich hier auch, dass der Flüchtling fortan keine Heimat mehr hat; ein Umstand, den das lyrische Ich immerhin optimistisch, programmatisch zum Positiven wendet:

> An Stelle von Heimat
> halte ich die Verwandlungen der Welt – (ebd., 74).

Wie diese „Verwandlungen der Welt“ auszusehen haben, gerade in Hinsicht auf den Verfolgten, zeichnet in der gleichen Sammlung das Gedicht „Kommt einer von ferne“ nach. Jener „einer“, der „von ferne“ kommt, soll, wie krass und fremd er auch seiner Umgebung erscheint, akzeptiert und trotz Unannehmlichkeiten, die er bereitet, aufgenommen werden. Denn, so die letzte Strophe in Form einer Fürbitte:

> Ein Fremder hat immer
> seine Heimat im Arm
> wie eine Waise
> für die er vielleicht nichts
> als ein Grab sucht. (SACHS II 2010: 95)

War bei diesem Gedicht von Nelly Sachs der Flüchtling zwar unendlich einsam, immerhin aber in der Fremde trotz seiner Todessehnsucht noch am Leben, so zeichnet das 1957 veröffentlichte Gedicht von Ingeborg Bachmann (1926–1973), „Exil“ betitelt, von Anfang an radikal einen Flüchtling, der „[e]in Toter [ist] [. . .] der wandelt“, und zwar in der bekennenden, berichtenden Ich-Form:

> Ein Toter bin ich der wandelt
> gemeldet nirgends mehr
> unbekannt im Reich des Präfekten
> überzählig in den goldenen Städten
> [. . .]. (BACHMANN I 1982: 153)

Direkt in der Mitte des Gedichts steht dann jener berühmte Satz, den Peter Hamm nach Bachmanns Tod zum Titel seines Films über die Dichterin erkor: *Der ich unter Menschen nicht leben kann. Auf der Suche nach Ingeborg Bachmann* (BRD 1980, 120 Minuten). Doch im Text des Gedichts, der weniger einer autobiographischer Standortbestimmung als vielmehr einem engagierten Porträt Paul Celans gilt, bedeutet diese Zeile „der ich unter Menschen nicht leben kann“ eine wahre „Atemwende“. Der Flüchtling, der nirgendwohin gehört und über nichts verfügt, wird sich nach dieser Selbstdiagnose, nämlich dass er „unter Menschen nicht leben“ könne, dessen bewusst, was sich wie eine „Wolke“ um ihn erstreckt – die „deutsche Sprache“:

> Ich mit der deutschen Sprache
> dieser Wolke um mich
> die ich halte als Haus
> treibe durch alle Sprachen (BACHMANN I 1982: 153).

Dieser fluide Besitz, der durch die aktive Mitarbeit des Ich, sein (Er)Halten der Sprache, die Funktion eines Obdachs, einer Heimat übernimmt, in seiner Unbeständigkeit jedoch an die äußerst vagen „Verwandlungen der Welt" (SACHS II 2010: 74) erinnert, die das Sachs'sche Ich des Gedichts „In der Flucht" beheimatete, ist zugleich – im Unterschied zu Nelly Sachs – in einer wichtigen Angelegenheit schmerzhaft konkret. Es ist die deutsche Sprache, die wie eine Wolke das lyrische Ich umhüllt und mit der das Ich dynamisch durch alle anderen Sprachen treibt; unruhig, immer noch auf der Flucht. Und es sind darüber hinaus die Verfinsterungen dieser deutschen Sprache, die auf die „finstere" Zeit des Dritten Reichs wie auf Celans finstere „Muttersprache/Mördersprache" Deutsch verweisen, die paradoxerweise zu dem in der letzten Zeile aufgezeichneten, einigermaßen positiven Ende führen: „In hellere Zonen trägt dann sie [d.h. die deutsche Sprache, J.H.] den Toten hinauf" (BACHMANN I 1982: 153). Das Aussprechen des tragischen Schicksals eines Flüchtlings und vor allem das Festhalten der historischen Verfinsterungen im Medium der deutschen Sprache ermöglichen die teilweise Bannung der Traumata, was dazu führt, dass die deutsche Sprache den Exilierten in „hellere Zonen" befördert. Celan selbst wird es im selben Jahr 1957 in seiner „Bremer Rede" fast identisch formulieren, wobei „die Sprache" bei ihm unmissverständlich das Deutsche nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs und der Shoah meint:

> Erreichbar, nah und unverloren blieb inmitten der Verluste dies eine: die Sprache.
> Sie, die Sprache, blieb unverloren, ja, trotz allem. Aber sie mußte nun hindurchgehen durch furchtbares Verstummen, hindurchgehen durch die tausend Finsternisse todbringender Rede. Sie ging hindurch und gab keine Worte her für das, was geschah; aber sie ging durch dieses Geschehen. Ging hindurch und durfte wieder zutage treten, „angereichert" von all dem. (CELAN 1968: 127–128).

War bei Bachmann der Exilierte nach der Shoah fortan unfähig, „unter Menschen" zu leben, oder, besser ausgedrückt, zu leben überhaupt (s. das eigentümliche Paradoxon „[e]in Toter bin ich der wandelt" in BACHMANN I 1982: 153), so ist bei Marie Luise Kaschnitz (1901–1974) nach der Zäsur des Weltkriegs und der Shoah zuerst einmal der Gott unsichtbar geworden, muss neu angeredet werden. Dies ist nur in einer Sammlung mit dem programmatischen, sprechenden Titel *Neue Gedichte* aus dem gleichen Jahr 1957 möglich, deren erstes Opus „Tutzinger Gedichtkreis" heißt und mit folgenden resoluten Worten beginnt:

> Zu reden begann ich mit dem Unsichtbaren.
>
> Anschlug meine Zunge das ungeheuere Du,

Vorspiegelnd altgewesene Vertrautheit.
Aber wen sprach in an? Wessen Ohr
Versuchte ich zu erreichen? Wessen Brust
Zu rühren – eines Vaters?
[. . .] (KASCHNITZ 1985: 245)

Der gesamte Zyklus, der fast zehn Seiten einnimmt, hadert leidenschaftlich mit dem unsichtbar Gewordenen, wobei auch Flüchtlinge und Vertriebene beklagt werden:

Recht ist Dir alles, was Aufbruch heißt.
Die Bündel der Flüchtlinge sind Deine Opfergaben,
Die Schritte der Vertriebenen zählst Du hinzu Deinem Herzschlag,
An den tödlichen Abschieden trinkst Du Dich satt. (KASCHNITZ 1985: 246)

Doch diese „Bündel der Flüchtlinge" und „Schritte der Vertriebenen" bleiben trotz aller sichtbaren Emotionalität und Engagiertheit recht vage, was die gesellschaftskritische Ausrichtung angeht, und erst Kaschnnitz' Gedichtzyklus „Zoon Politikon" von 1965, unter dem Eindruck der Frankfurter Auschwitzprozesse geschrieben (vgl. GERSDORFF 1992: 297), geht vom Einbruch der unterdrückten, verdrängten Shoah in die gutbürgerliche bundesdeutsche Wohnstube aus:

I
Feiertags
Kommt das Vergessene
Auf Hahnenfüßen mit Sporen
Die ritzen mir ins Parkett
Ein Schnittmuster, so
Wird uns zugeschnitten
Das Nesselhemd
Wenn die Wand
Rosentapete sich auftut
Und ausstößt die Bettlade voll
Von gemergelten Judenköpfen
Wenn durch den versiegelten schön
Glänzenden Estrich hinausdrängt
Nichts. Nur ein Rauch
Stinkender. (KASCHNITZ V 1985: 406)

Unter diesen Koordinaten ist auch das Gedicht VII des Zyklus wahrzunehmen mit seinen dramatisch vergegenwärtigten „Fluchten unzählige[n] immer" (KASCHNITZ V 1985: 410), die jedoch nicht bei der Shoah Halt machen und auch auf die Fluchtversuche aus der DDR sowie auf die ungarischen Flüchtlinge nach dem Aufstand von 1956 zielen:

> VII
> Zerrbilder jede Nacht
> Von solchen die unterirdisch
> Einen Gang entlanghasten
> Von solchen die ins Wasser tauchen lautlos
> Wie Ratten schwimmen
> Von solchen die über ein Minenfeld kriechen
> Hundertäugig
> Von solchen die ihre Motoren aufheulen lassen
> Eine Schranke durchbrechen
> Von Händen im Stacheldraht
> Maschninenpistolengeknatter
> Leuchtgranaten
> Gezappel im Scheinwerferstrahl
> Von Familien gedacht daheim bei der Lampe zu sitzen
> Und keuchen im Finstern
> Schleppen den steinkleinen Leichnam
> Fluchten unzählige immer
> Über den Erdball
> Vom Unerträglichen ins Unbekannte
> Vielleicht Erträgliche
> Übt Vorsicht schweigt
> Sprecht nicht von denen die nicht angekommen sind
> Sie müssen es büßen
> Sprecht nicht von denen die angekommen sind
> Sie müssen es büßen. (KASCHNITZ V 1985: 409–410)

Mit diesen leidenschaftlichen Flucht-Bildern nähert sich Kaschnitz den Visionen der Flucht aus Nelly Sachs' 1957 veröffentlichter Sammlung *Und niemand weiß weiter*, worin im Abschnitt „Von Flüchtlingen und Flucht" und im Gedicht „Gebogen durch Jahrtausende" folgende Klagen ausgerufen werden:

[. . .]
Flucht, Flucht, Flucht,
Fluchtmeridiane verbunden
Mit Gott-Sehnsuchts-Strichen –

Flucht aus den schwarzgebluteten Gestirnen
des Abschieds,
Flucht in die blitztapezierten
Herbergen des Wahnsinns,

Flucht, Flucht, Flucht
in den Gnadenstoß der Flucht
aus der zersprengten Blutbahn
kurzer Haltestelle – (SACHS 2010 II: 15).

Bei beiden Dichterinnen gerät somit die Flucht in den Fokus dessen, was unbedingt und mit aller Kraft abgewehrt werden soll. Die expressiven Wiederholungen, die häufig eingesetzten Parallelismen, die bis ans Maximum gesteigerte Dynamik und der Kontrastreichtum modellieren eine Aussage, die zwar pathetisch ist, zugleich aber den Rezipienten kognitive Werte vermittelt.

Vor allem Nelly Sachs initiiert dabei ein Sprechen über die Gräuel der Shoah, bricht von Anfang an Tabus. Sie weist im Gedicht „O die Schornsteine" streng auf die NS-Krematorien hin, akzentuiert aber bereits in ihrer zweiten Gedichtsammlung die Verantwortung der Opfer (Gedicht „Auf dass die Verfolgten nicht Verfolger werden"). Unnachgiebig formuliert sie darüber hinaus in ihrem dritten Gedichtband die bittere Wahrheit, dass ein Flüchtling fortan Flüchtling bleibt, keine Heimat mehr findet (Gedicht „In der Flucht"), wendet sie aber ins Positive und Verantwortungsvolle, macht sie zu einer Chance, an wünschenswerten „Verwandlungen der Welt" zu arbeiten.

Ingeborg Bachmann, eine Nicht-Jüdin, stellt im Gedicht „Exil" nicht nur mutig die innere Verfassung eines Flüchtlings dar, der nur noch tot und einsam durchs Leben wandelt, was William G. Niederlands Studien zum Überlebenden-Syndrom (Niederland 1980) vorwegnimmt. Sie nennt hier auch das Medium, an welchem der Todkranke wenigstens partiell genesen kann: die deutsche Sprache – und antizipiert oder inspiriert Paul Celans berühmte poetologische „Bremer Rede" (1958).

Marie Luise Kaschnitz schließlich versucht in ihren „Neuen Gedichten" von 1957, ihre Beziehung zu Gott zu revidieren, ihn überhaupt zu erreichen, wobei sie ihn u. a. für „Bündel der Flüchtlinge" und „Schritte der Vertriebenen" verantwortlich macht. Erst in ihrem Zyklus „Zoon Politikon" acht Jahre später ist sie aber fähig, eine Kette von Fluchtsituationen in ein großartiges

gesellschaftliches Tableau einzurahmen und – ähnlich wie Nelly Sachs in ihrem Gedicht „Gebogen durch Jahrtausende“ – das zwanzigste Jahrhundert als das Jahrhundert der Flüchtlinge erscheinen zu lassen.

Der „Lakrimismus“ dieser Dichterinnen, von Curtius kritisiert, erweist sich somit keineswegs als ein Alleingang. Vielmehr dient er der kognitiven Erfassung der Nachkriegswirklichkeit v.a. im Hinblick auf die Enttabuisierung der Shoah und soll zu der Humanisierung der zeitgenössischen Wirklichkeit beitragen.

Literaturverzeichnis

Bachmann, Ingeborg (1982): Werke, Bd. I. Hrsg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum u. Clemens Münster. München/Zürich: Piper.

Celan, Paul (1968): Ansprache anläßlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen. In: ders.: Ausgewählte Werke. Hrsg. v. Beda Allemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 125–129.

Gersdorff, Dagmar von (1992): Marie Luise Kaschnitz. Eine Biographie. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel.

Hamm, Peter (1980): Der ich unter Menschen nicht leben kann. Auf der Suche nach Ingeborg Bachmann. WDR, 120 Minuten.

Kaschnitz, Marie Luise (1981): „Rechtfertigung einer Lakrimistin“. In (dies.): *Engelsbrücke* (1955). Gesammelte Werke. Hrsg. v. Christian Büttrich u. Norbert Miller, Band II, Frankfurt am Main: Insel, S. 135–136.

Kaschnitz, Marie Luise (1982): Gesammelte Werke. Hrsg. v. Christian Büttrich u. Norbert Miller, Band III, Frankfurt am Main: Insel.

Niederland, William G. (1980): Folgen der Verfolgung: Das Überlebenden-Syndrom Seelenmord. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Sachs, Nelly (1985): Briefe der Nelly Sachs. Hrsg. v. Ruth Dinesen u. Helmut Müssener. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Sachs, Nelly (2010): Kommentierte Ausgabe, Bd. I und II. Hrsg. v. Aris Fioretos. Berlin: Suhrkamp.

Hannah Arendt poetisch wieder aktualisiert: Der syrische Flüchtling Mohamad Alaaedin Abdul Moula und seine Gedichte an Hannah Arendt

Emmanuelle Terrones[1] (Tours)

2017 trägt der syrische Dichter Mohamad Alaaedin Abdul Moula in Berlin seine lang anhaltende Beziehung zur deutschen Philosophie und Literatur zur Sprache vor, namentlich zu Hannah Arendt: „Es wäre gar nicht möglich, dass ich Hannah Arendt keine besondere Beachtung schenkte, als Syrer, der wegen Unterdrückung und Verfolgung aus seinem Land floh, vor einem Regime, das den totalitaristischen Regimen, die Arendt in ihren Forschungen beschreibt, genau entspricht." (Abdul Moula 2018: 17) Weil er dem Assad-Regime gegenüber kritisch stand, musste er 2011 von Syrien fliehen, lebte zuerst dank der internationalen Organisation ICORN vier Jahre in Mexico, bevor ihm das Hannah-Arendt-Stipendium vergeben wurde und er Ende 2015 nach Hannover zog. Die Parallelen zu Arendts Schicksal sowie seine neue Existenz als Flüchtling und Hannah-Arendt-Stipendiat – und dies gerade in Arendts Geburtsstadt – veranlassen den syrischen Dichter dazu, einen Gedichtband auf Arabisch mit dem Titel *An Hannah Arendt* (Abdul Moula, unveröffentlicht) zu verfassen, der als poetischen Dialog mit der Exilierten konzipiert ist. Jenseits der Epochen, Kulturräume und Sprachen, wird somit Arendt nicht nur zur Adressatin, sondern auch zu einer unvermeidlichen Gesprächspartnerin.

Exil damals und heute

„Ich verwende ihr Denken beim Schreiben, weil ihre Ideen mich repräsentieren." (Abdul Moula 16.10.2018)[2] Diese scheinbar einfache Aussage des syrischen Dichters hat nichts Selbstverständliches an sich, wenn man bedenkt, dass er sich zum einen als arabischsprachiger Dichter aus einer muslimischen Familie von einer jüdischen, deutschsprachigen Denkerin vertreten sieht, und

1 (ICD-EA6297).

2 Alle Zitate unveröffentlichter Gedichte und Mails erfolgen mit der freundlichen Genehmigung des Dichters. Ihm sei dafür herzlich gedankt.

zum anderen Arendts Schriften als Widerspiegelung seiner eigenen Erfahrungen als Flüchtling im 21. Jahrhundert betrachtet. Dabei weckte Arendts Werk – das zunächst auf Englisch, dann in den arabischen Übersetzungen gelesen und besprochen wurde[3] –, in Syrien schon das Interesse des Dichters, der alle Übersetzungen und Analysen ihres Werkes las und sehr schnell zu den Intellektuellen gehörte, die sich von ihren Reflexionen inspirieren ließen: „Hannah Arendt wurde im politischen Diskurs der arabischen Länder, insbesondere während des arabischen Frühlings [. . .] zu einer maßgeblichen Instanz.“ (Abdul Moula 2018: 17). Der Dichter versteht Arendts Werk als Quelle von Reflexionen und Fragen, die besonders aktuell sind und über alle Unterschiede mit den arabischen Verhältnissen hinaus „eine theoretische Denkebene [anbieten], die die ganze Menschheit betrifft.“ (Abdul Moula 14.7.2019)

„Jedes Denken“, schreibt Hannah Arendt, „ist, genau genommen, ein Nach-Denken.“ (Arendt 1971: 84) Hannah Arendt *nach-denken*, bzw. ihr Denken poetisch fortsetzen, um über die Gegenwart besser *nachdenken* zu können: Darin besteht die poetische Herausforderung des Dichters. So reflektiert er über die gegenwärtige Exilsituation, indem er aufgrund von Arendts Reflexionen dem Exil 1933–1945 *nach-denkt*: „Die Parallelen zu den Analysen meiner jüdischen Nachbarin in Hannover sind unübersehbar, ich kann nicht mehr an ihrem Haus vorbeigehen, ohne in Gedanken mit ihr zu reden und ihre damalige Lage mit der meinen und der anderer Flüchtlinge aus Syrien zu vergleichen.“ (Abdul Moula 2018: 17) Ausgerechnet dieser Begegnung – mit ihren eingebildeten und konkreten Aspekten, mit der zeitlichen Distanz und der räumlichen Nähe – sind die 42 Prosagedichte gewidmet, die der genannte Gedichtband *An Hannah Arendt* enthält. „Ich greife auf Arendts Werk zurück“, erklärt er, „leihe mir ihr Gesicht und trage es, oder gebe ihr mein Gesicht und sie trägt es. Wir tauschen Standpunkte und Meinungen über den gleichen Moment aus.“ (Abdul Moula 03.08.2019) So wird bald Arendts Anwesenheit durch das Auftauchen ihrer Stimme suggeriert, bald eine poetische Begegnung in Hannover oder in der syrischen Stadt Homs ermöglicht, bald ein erdachter Dialog mit Arendts Stimme geführt.

So enigmatisch ein solcher Dialog auch sein mag, der Dichter lässt dabei Arendts politische Gedanken leise oder ausdrücklich aufkommen und weist auf die Notwendigkeit hin, einen auf einer betonten Geistesverwandtschaft

3 Zur Arendt-Rezeption in den arabischen Ländern schreibt Hanssen: „die Mobilisierung von Hannah Arendt – oft für gegensätzliche Anliegen – besagt viel über die weiteren intellektuellen Entwicklungen im Nahen Osten des letzten halben Jahrhunderts.“ (Hanssen 2012).

basierenden Austausch zu fördern. „Wahrscheinlich ist es nicht üblich, eine Beziehung zwischen der Sprache der Poesie und der Sprache des Denkens,[4] bzw. des politischen Denkens zu finden. Doch genau aus diesem Grund wollte ich Gedichte über sie schreiben.“ (Abdul Moula 03.08.2019) Eins dieser (noch) unveröffentlichten Gedichte trägt in Anlehnung an Arendts Essay *We refugees*, der erstmal 1943 auf Englisch herauskam, den arabischen Titel für „Wir Flüchtlinge“ und steht beispielhaft für den angestrebten Dialog.

Vom Politischen ins Poetische

„Das Gedicht ‚Wir Flüchtlinge‘ ist ein poetischer Diskurs zu einem Thema, das aufgrund von Kriegen, Massakern und Zerstörungen in der ganzen Welt zu einem globalen Problem geworden ist. Und mein Land, Syrien, ist eins dieser Länder, deren Menschen überall in der Welt vertrieben wurden. Jetzt gibt es mehr als 6 Millionen syrische Flüchtlinge. Ich bin einer von denen.“ (Abdul Moula 27.06.2021) So führt Abdul Moula sein Gedicht ein und betont dabei die universelle Dimension seiner persönlichen Erfahrung, was im Gedicht selbst das – zugleich kollektive und subjektive – konsequent durchgeführte dichterische „Wir“ zum Ausdruck bringt. „Wir Flüchtlinge“ wird auch weder chronologisch noch nach einer scharfen Dichotomie Heimat/Exil aufgebaut: Die Verse über das Leben in Syrien – oder handelt es sich auch um andere Länder? Schließlich spricht der syrische Dichter im Namen aller Flüchtlinge seiner Zeit – und die Verse über das Leben im Exil fließen ineinander über, so wie sich auch Arendts Essay und das Gedicht ständig überlagern und somit wiederum die Dichotomie Exil damals/Exil heute sprengen. In dem Sinne besteht das Gedicht auch aus fünf ungleich langen Strophen, die alle mit „Wir Flüchtlinge“ anfangen und somit anaphorisch sowohl auf die ewige Wiederholung dieser Erfahrung durch die Zeiten hinweist (eben wegen des Verweises auf Hannah Arendt), als auch auf den festgelegten und ausweglosen Zustand als Flüchtling, der die Existenz des dichterischen „Wir“ in der Heimat, auf der Flucht und im Exil neu erscheinen lässt.

So fängt die erste Strophe mit derselben Idee an wie im gleichnamigen Essay von Hannah Arendt, nämlich mit dem Begriff „Flüchtling“ selbst. „Vor allem mögen wir es nicht, wenn man uns ‚Flüchtlinge‘ nennt“ (Arendt 2018: 9), schreibt 1943 die Denkerin und erläutert die Wandlung des Begriffs aufgrund

4 Im syrischen Kulturraum kann in dem Sinne auch der Dichter Fu’ad Rifqah genannt werden, der Poesie nicht ohne philosophischen Hintergrund konzipiert und von Heideggers Denken geprägte Gedichte verfasst hat. Abdul Moula selbst nennt den syrischen Dichter Mustafah Khader, der ihm als jungem Dichter philosophische Lektüren empfahl.

der unerhörten Situation der jüdischen Flüchtlinge. Darin sieht der Dichter eine erste Parallele zu seiner eigenen Situation, gerade weil den Flüchtlingen heute wie damals ihre Situation so absurd wie ungerecht vorkommt: „Wir Flüchtlinge/mögen unsere Identitäten nicht,/ weder die neuen noch die alten.“[5] Die erstellten Bezüge zwischen Gedicht und Essay veranschaulichen die Ähnlichkeit beider Erfahrungen (u. a. der Verlust der Heimat und zugleich die schmerzhaften Erinnerungen an ein Terrorregime und an die Zurückgebliebenen). Dabei geht Abdul Moula anders mit dem Verhalten der Flüchtlinge um, als Arendt es in ihrem Essay (selbst)kritisch tut: „Man sagte uns, wir sollten vergessen; und das taten wir schneller, als es sich irgendjemand überhaupt vorstellen konnte.“ (Arendt 2018: 11) Eine solche mit Identitätsverlust teuer bezahlte Anpassung lehnt der Dichter ab, so ambivalent die Erinnerungen an das frühere Leben auch sein mögen: „Wir vergessen den Geschmack unserer Küchen nicht/ auch nicht den Geschmack unserer Gefängnisse./ Die Gerüche der Kämpfe strömen aus unseren Nasen,/ mit ihnen der Duft des Jasmins.“ Dass die Gerüche nicht mehr von außen nach innen wahrgenommen werden, sondern umgekehrt, bezeichnet nicht nur frühere tragische oder glückliche Umstände, die einen noch beleben, sondern ist Metapher für die schiere Unmöglichkeit des Vergessens sowie die Unmöglichkeit, andere, neue Gerüche wahrzunehmen: die Unmöglichkeit also jeglicher Anpassung. Das Poetische setzt das Politische mit anderen Mitteln weiter fort.

In dem Sinne geht es dem syrischen Dichter darum, den Dialog auch mit weiteren Erfahrungen zu bereichern: „Ich kann mir vorstellen, dass Arendt, wäre sie Zeitgenossin der syrischen Flüchtlingsfrage gewesen, zu neuen Ergebnissen gekommen wäre, die ihre eigenen ergänzt hätten.“ (Abdul Moula 14.07.2019) Abdul Moula nennt anschließend die unmenschlichen Umstände der Flucht aus Syrien, die Rolle der Schlepper, die lebensgefährliche Flucht über das Mittelmeer. Im Gedicht bietet er in der zweiten Strophe Reflexionsansätze dazu: „Wir Flüchtlinge/ bestimmten mit unserem Geschrei den Lauf eines Flusses./ Als wir diesen Fluss erreichten,/ fanden wir auf uns wartend ein Boot – unseren Schrei./ Die zurückgebliebenen Menschen wollten wir verabschieden./ Sie verwandelten sich jedoch in grünen Nebel.“ Besonders auffällig ist hier die Art, wie die Geschichte rückwärts erzählt wird: Übergang, Abreise, verpasster Abschied. Der Dichter geht in die Erinnerung, bzw. in die Zeit vor dem Schrei zurück, doch die Konturen der zurückgelassenen Menschen werden dadurch nicht deutlicher. Interessant ist außerdem, wie der Schrei, der anfangs den Lauf des Flusses noch „bestimmt“ und somit die Illusion einer Handlung, bzw. einer Meisterung der Situation, gewährt, im zweiten

5 Alle Zitate des Gedichtes stammen aus dem oben genannten Gedichtband. Es wird auf Arabisch und in der deutschen Übersetzung von Fouad EL-Auwad am Ende dieses Beitrags angeführt.

Satz zu etwas wird, was den Flüchtlingen nicht gehört und aufgezwungen wird, bis hin zum Schweigen und zur völligen Passivität im dritten Satz, in dem den Flüchtlingen nicht einmal ein dezenter Abschied gestattet wird. So führt die Entscheidung zur Flucht zu einem Zustand der absoluten Ohnmacht und des absoluten Nicht-verstehens, wie die unbestimmten Bezeichnungen „der Fluss“, „das Boot“ oder auch noch der so seltsame „grüne Nebel“ keinen Anhalt bieten und auf einen unvermeidlichen Realitätsverlust hinweisen. Dabei fließen beide Exilerfahrungen damals und heute, Gedicht und Essay, wieder zusammen.

Nicht anders verhält es sich mit den im Exil entstehenden Missverständnissen, poetisch übersetzt: als „die gebrochenen Rücken“ zu „Bögen“ werden. So heißt es in der zweiten Strophe: „Als uns die Fremden im Exil empfingen,/ hielten sie uns für Violinen./ Unser schmerzhaftes Stöhnen berührte sie so sehr,/ dass sie für uns elegante Bühnen bauten/ und uns darunter begruben.“ Ähnlich betont Arendt, wie Flüchtlinge in Rollen schlüpfen (müssen), wie sie ihre Vergangenheit nicht mehr erwähnen, aus lauter Angst falsch verstanden zu werden, und dabei die Hilfe der Empfangsgesellschaft als Demütigung und Erniedrigung empfinden (Arendt 2018: 21). Doch wenn sich in Arendts Perspektive Flüchtlinge karikaturartig benehmen, werden hier eher die Vertreter der Empfangsgesellschaft trotz aller Empathie und Großzügigkeit als diejenigen bezeichnet, die die Situation der Flüchtlinge falsch einschätzen und sich demzufolge inadäquat verhalten: Es sind ja auch – dabei kehrt der Dichter die übliche eurozentrierte Perspektive um – „Fremde“, die die Flüchtlinge empfangen.

„Ihr Status als Flüchtling macht die Syrer zu zerrissenen, gebrochenen Menschen [. . .]. Natürlich wissen Flüchtlinge, dass Europa weder der Libanon noch Syrien ist. Dennoch können sie sich nicht des Eindrucks erwehren, dass sie unerwünscht sind und für viele Probleme verantwortlich gemacht werden.“ (Abdul Moula 2018: 21) Was bleibt, ist bei dem Dichter wie bei der Denkerin das Gefühl der Überflüssigkeit. „Überflüssigsein und Entwurzeltsein ist dasselbe“ (Arendt 2016a: 337), schreibt sie 1953. Überflüssig zu sein heißt, keinen Platz in der Welt zu haben: „Die Erfahrung, überflüssig gemacht zu werden und keinen Platz zu haben, geht [. . .] in existenzieller Weise einher damit, dass die Welt ‚unwirklich‘ wird und endet damit, dass man in den isolierten Zustand der ‚Weltlosigkeit‘ gerät: keinen Platz in der Welt zu haben und damit weltlos zu sein heißt, keinen Platz in einem Bezugsgewebe zu haben, in dem mein Sprechen und Handeln Relevanz hat.“ (Loidolt 2018: 13) Überflüssig und weltlos sind zweifelsohne auch die Flüchtlinge in Abdul Moulas Gedicht, die in deren Herkunftsländern nichts mehr als „Häuser in Trümmern“ besitzen, ihre „Seelen“ und „Namen“ in der Heimat und auf der Flucht verloren haben, und im Exil nur noch Fragen haben: „Warum trägt uns dieser Regen nachts zu mobilen Gräbern?“ Selbst die Gräber – wie übrigens auch die Grenzen, die

nachts die Flüchtlinge heimsuchen –, befinden sich in Bewegung, nicht einmal für den Tod gibt es einen festen Ort.

So werden die Seelen gegen Schuhe, die Zukunftspläne gegen andere, namenlose, ausgetauscht. Die daraufhin erwähnte Ankunft ohne Namen steht metaphorisch zugleich für Neuanfang und Verlust, Neugeburt und Tod. Arendt schreibt ebenfalls in dem Sinne: „die Erschaffung einer neuen Persönlichkeit ist so schwierig und so hoffnungslos wie eine Neuerschaffung der Welt." (Arendt 2018: 28) Einen wichtigen Anhaltspunkt stellen dementsprechend für Abdul Moula Arendts Reflexionen zum Freitod von Flüchtlingen dar, denn sowohl die Ähnlichkeiten als auch die Unterschiede zwischen beiden Situationen helfen ihm, das psychische Leiden in der Gegenwart zu verstehen: „Ziehen wir noch einmal Hannah Arendt als Zeugin heran: Sie hat Selbstmorde von Flüchtlingen thematisiert. Auch uns werden Selbstmorde von Syrern und anderen Flüchtlingen beschäftigen, auch wenn diese sich von den von Hannah Arendt beschriebenen unterscheiden. Wenn man weiß, dass Selbstmordgedanken im Islam tabu sind und Flüchtlinge diese dennoch entwickeln, kann das nur heißen, dass sie seelisch vollständig gebrochen sind und sie ihr Selbstgefühl gänzlich verloren haben." (Abdul Moula 2018: 21).

All diese von Hannah Arendt ausgehenden Gedanken finden einen poetischen Ausdruck: „Wir Flüchtlinge/ wurden in unseren Ländern vorübergehend geboren./ Doch unser Sterben im Exil dauert an./ Wo werden wir eines Tages auferstehen?" Die Antwort verwischt die Grenzen zwischen Diesseits und Jenseits, Leben und Tod, so wie die Bezeichnung „unsere Länder" genauso gut Heimat und Exil bedeuten kann: „Wenn uns Gott am Jüngsten Tag verurteilt, /werden wir dann in die Hölle,/ in unsere Länder, zurückgeschickt?" Am Ende des Gedichts heißt es weiterhin in demselben Sinne: „Wir werden wieder fliehen/ aus unseren Ländern, aus der Hölle,/ und eine neue Bleibe im Paradies suchen./Auch wenn dies auf einer Fototapete erscheint." So bietet sich nicht nur das Leben als ewige Flucht dar, sondern auch das Sterben und der Tod, und wenn die erste Frage („Wo werden wir auferstehen?") den Tod als Hoffnung noch aufkommen lässt, zerstört der letzte Vers jegliche Illusion. Da, wo Hannah Arendt mit einer bitteren Kritik anfing und mit einem Plädoyer für „ein politisches Selbstbewusstsein der Flüchtlinge als Parias" (Heuer 2007: 332) endete, schafft es hier das poetische „Wir" nicht, sich anders zu betrachten als ein weltloses Kollektiv.

Citizenship?

„So habe ich Gedichte als ästhetisch-literarische Konzeption von Arendts Themen verfasst. Sie schreibt in der Sprache der Vernunft, des Denkens, hat

einen klaren Ansatz und eine philosophische Vision, dafür schreibe ich in der Sprache der Poesie mit ihren Metaphern und allen Möglichkeiten der Einbildungskraft sowie des Zeit- und Ortswechsels.“ (Abdul Moula 03.08.2019) Was das Gedicht sowie diese Aussage verdeutlichen, ist der Wille, an ein paradoxes Ereignis heranzugehen, das sowohl als Wiederkehr des Gleichen, als auch als etwas Unerhörtes betrachtet werden kann. Dabei spielt die Poesie bei Arendt wie bei Abdul Moula eine wesentliche Rolle, so schreibt die Denkerin zur Einbildungskraft, die sowohl ein Distanzieren als auch eine Überbrückung der Abgründe ermögliche: „Ohne diese Art von Einbildungskraft, die tatsächlich Verstehen ist, wären wir niemals in der Lage, uns in der Welt zu orientieren. Sie ist der einzige innere Kompass, den wir haben.“ (Arendt 2016b: 127) Die auf politischen Gedanken beruhende poetische Einbildungskraft stellt für Abdul Moula nicht nur eine Möglichkeit dar, die aktuelle Situation zu verstehen, sondern auch sich als Dichter in die Gegenwart einzusetzen. So behauptet Arendt nämlich weiter: „Wir sind Zeitgenossen nur so weit, wie unser Verstehen reicht. Wenn wir auf dieser Erde zu Hause sein wollen, müssen wir sogar um den Preis des Zu-Hause-Seins-in-diesem-Jahrhundert versuchen, an dem unendlichen Dialog mit seinem Wesen teilzunehmen.“ (Arendt 2016b: 127) Der Zeitgenossenschaft, wie sie hier als Verstehen unserer Zeit und Teilnahme, definiert wird, entspricht Abdul Moulas dichterische Haltung in Syrien wie im Exil. Er sieht seine spezifische Aufgabe als Dichter nämlich darin, die Lage in Syrien und die Situation syrischer Flüchtlinge kritisch zu reflektieren: „Das war natürlich eine Art moralische Verpflichtung, aber auch eine tiefgreifende intellektuell-philosophische Verpflichtung. Denn wo kann man sonst Denken und Moral verpflichtet sein, wenn nicht gegen blutige, mörderische totalitäre Regime.“ (Abdul Moula 20.01.2020) Der Dichter setzt seine Ehre daran, auch als Flüchtling ein *citizen* im arendtschen Sinne zu bleiben, d.h. ein politisch aktiver Bürger, der auch in die Öffentlichkeit tritt.

Doch in welche Öffentlichkeit tritt man als arabischsprachiger Dichter, als syrischer Flüchtling in Europa? Ist Abdul Moula zwar auf einige Literaturfestivals („elegante Bühnen“?) eingeladen worden, sind ein Artikel und ein Essay von ihm in einer Zeitschrift (Abdul Moula 2017) und einem Sammelband (Abdul Moula 2018) sowie ein paar Gedichte in einer Anthologie (EL-Auwad 2016) veröffentlicht worden, so ist bisher in Deutschland kein einziges Werk unter seinem Namen erschienen, und viele Gedichte sind unveröffentlicht geblieben, darunter der Gedichtband *An Hannah Arendt*: „solche dichterischen Abenteuer [erfordern] jemanden, der das finanzielle Wagnis auf sich nimmt und einen solchen Band übersetzen lässt und schließlich veröffentlicht. Denn eigentlich schreibe ich diese Gedichte für die europäischen Leser, es sind sozusagen poetisch-philosophisch-ästhetische Briefe eines arabischen Dichters an eine Leserschaft mit einer anderen Kultur und Ästhetik.“ (Abdul Moula 2018: 25) Politisch könnten die besagten „Briefe“

auch werden, würden sie den Weg zur Öffentlichkeit finden. Oder im arendtschen Sinne anders formuliert: Politisch könnten die Verse dieses syrischen Dichters und Flüchtlings erst dann werden, würden sie eine Öffentlichkeit schaffen und demzufolge den erwünschten Dialog mit europäischen Lesern stiften. Dennoch, da Abdul Moula seine Gedichte *An Hannah Arendt* verfasst und angekündigt hat, sind sie in dem Sinne auch schon „unterwegs", um ein berühmtes Wort von Paul Celan, einem anderen Exilierten, zu übernehmen, auch sie sind – heute wie damals – „wirklichkeitswund und Wirklichkeit suchend" (Celan 1983: 39).

Ausgehend von Arendts Reflexionen zur Situation der Flüchtlinge und seinen eigenen Erfahrungen unter dem syrischen Regime und im Exil, schlägt Abdul Moula nicht nur Brücken zwischen den beiden Epochen und Kulturräumen, die ihn als Dichter zu neuen Metaphern inspirieren: Er denkt und schreibt transhistorisch und transnational. Das Exil hier und heute kann im Exil damals und dort wichtige Ansatzpunkte finden, die zu einer willkommenen „Ausweitung der Perspektive" (Bischoff & Komfort-Hein 2012: 268) beitragen. „Es geht heute darum, Europa und Afrika gemeinsam zu sehen, so wie auch Europa und die arabische Welt", so denkt Heuer mit Hannah Arendt weiter: „Die Politisierung besteht darin, den Raum als einen gemeinsamen rechtlichen Rahmen sowie als gemeinsamen Raum des Handelns für jene zu öffnen, die als bewusste Parias und *citizen*, als politische Bürgerinnen und Bürger, in unserer Welt agieren." (Heuer 2007, 341) Scheint Europa noch weit davon entfernt zu sein, so ist Abdul Moulas Perspektive gerade deswegen besonders relevant. Die für Arendt im Mittelpunkt der Politik stehende „Sorge um die Welt" erscheint nämlich „erst dann vollständig, wenn auch marginalisierte, verschüttete, vergessene, nicht wahrgenommene oder unsichtbare Perspektiven und Deutungen eingeschlossen werden." (Weißpflug 2019: 210).

Literaturverzeichnis

Abdul Moula, Mohamad Alaaedin: إلى حنّة آرندت (*An Hannah Arendt*), unveröffentlichter Gedichtband.

Abdul Moula, Mohamad Alaaedin: Mails vom 16.10.2018, 14.07.2019, 03.08.2019, 27.06.2021 persönliches Archiv.

Abdul Moula, Mohamad Alaaedin: „Ich bin kein Deutscher, aber Deutschland ist ein Teil meiner Identität", in: Ulrich Schreiber und Mira Soldo (Hg.): *Ankunft. Literarische Reportagen geflüchteter Autorinnen und Autoren*, Verlag Hans Schiler: Berlin/Tübingen 2018, S. 11–25.

Abdul Moula, Mohamad Alaaedin: „Deutschland war immer der Ort meiner Träume", in: *Cicero online*, 03.11.2017 [https://www.cicero.de/kultur/serie-exilliteratur-deutschland-traum], zuletzt eingesehen am 18.08.2022.

EL-Auwad, Fouad (Hg.): *Zwanzig Wege, Gedichte*, Edition Lyrik-Salon Spezial 2016.

Arendt, Hannah: *Wir Flüchtlinge*, Reclam: Ditzingen [1986] 2018.

Arendt, Hannah: *Denktagbuch*, Bd. 1, Piper: München 2016a.

Arendt, Hannah: „Verstehen und Politik", in: *Zwischen Vergangenheit und Zukunft*, Piper: München [1994] 2016b, S. 110–127.

Arendt, Hannah: *Vom Leben des Geistes*, Piper: München 1971.

Bischoff, Doerte und Susanne Komfort-Hein: „Vom anderen Deutschland zur Transnationalität", in: *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch*, 30/2012, S. 242–273.

Celan, Paul: „Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen", in: *Der Meridian und andere Prosa*, Suhrkamp Verlag: Frankfurt/Main 1983, S. 37–39.

Hannsen, Jens: „Reading Hannah Arendt in the Middle East: Preliminary Observations on Totalitarianism, Revolution and Dissent", Orient institute Studies 1, 2012, [https://perspectivia.net/receive/ploneimport_mods_00012347], zuletzt eingesehen am 18.08.2022.

Heuer, Wolfgang: „Europa und seine Flüchtlinge. Hannah Arendt über die notwendige Politisierung von Minderheiten", in: Heinrich-Böll-Stiftung (Hg.): *Hannah Arendt, Verborgene Tradition – Unzeitgemäße Aktualität*, Akademie Verlag: Berlin 2007, S. 331–341.

Loidolt, Sophie: „Hannah Arendts Phänomenologie der Pluralität", in: HannahArendt.net, 9, 1 2018, S. 1–20, [http://www.hannaharendt.net/index.php/han/article/view/390], zuletzt eingesehen am 18.08.2022.

Weißpflug, Maike: *Hannah Arendt, Die Kunst, politisch zu denken*, Matthes & Seitz: Berlin 2019.

Gedicht von Mohamad Alaaedin Abdul Moula, übersetzt von Fouad EL-Auwad

Wir Flüchtlinge

mögen unsere Identitäten nicht,
weder die neuen noch die alten.
Wir vergessen den Geschmack unserer Küchen nicht,
auch nicht den Geschmack unserer Gefängnisse.
Die Gerüche der Kämpfe strömen aus unseren Nasen,
mit ihnen der Duft des Jasmins.

Der hiesige graue Himmel ist uns fremd.
Der Mittelmeerhimmel bewacht uns nicht.
In unseren Städten erschrecken uns sogar die Blicke der Katzen.
Hier wissen wir nicht mehr,
wie wir uns um die Hunde kümmern sollen.

Wir Flüchtlinge

bestimmten mit unserem Geschrei den Lauf eines Flusses.
Als wir diesen Fluss erreichten,
fanden wir auf uns wartend ein Boot – unseren Schrei.
Die zurückgebliebenen Menschen wollten wir verabschieden.
Sie verwandelten sich jedoch in grünen Nebel.

Als wir mittags abreisten,
vergaßen wir dort unsere gebrochenen Rücken
und trugen stattdessen Bögen.

Als uns die Fremden im Exil empfingen,
hielten sie uns für Violinen.
Unser schmerzhaftes Stöhnen berührte sie so sehr,
dass sie für uns elegante Bühnen bauten
und uns darunter begruben.

In uns Flüchtlingen
schlafen die Grenzen, die vor ihrem Stacheldraht geflohen sind.
Die Noblen werfen uns Kisten voller Gemüse und Wasserflaschen zu.
Warum trägt uns dieser Regen nachts zu mobilen Gräbern?

Im Verhör, das zur Finsternis führte,
waren wir in den Akten zwischen Frage und Antwort verstreut.

Wir hinterließen unsere Häuser in Trümmern.
In den Schuhschränken hinterlegten wir unsere Seelen
und unter den eingestürzten Dächern versteckten wir die Namen unserer Kinder,
die im Exil zur Welt kommen werden.
Denn als wir hier ankamen,
trugen wir keine Namen.

Wir Flüchtlinge
wurden in unseren Ländern vorübergehend geboren.
Doch unser Sterben im Exil dauert an.
Wo werden wir eines Tages auferstehen?
Wenn uns Gott am Jüngsten Tag verurteilt,
werden wir dann in die Hölle,
in unsere Länder, zurückgeschickt?

Wir Flüchtlinge
werden in den Metall-Globus beißen
und dann alles erbrechen,
all die von uns geschluckten Züge.

Wir werden wieder fliehen
aus unseren Ländern, aus der Hölle,
und eine neue Bleibe im Paradies suchen.
Auch wenn dies auf einer Fototapete erscheint.

نحن اللاجئين:
لا نحبّ هويّاتنا الجديدة، ولا القديمة.
لا ننسى مذاق مطابخنا، ولا مذاق معتقلاتنا.
روائحُ المعارك تفوح من مناخيرنا، وروائحُ الياسمين.
لا نعرف هذه السماء الرمادية، ولم تحرسنا تلك السماء المتوسطية.
في مدننا ترعبنا حتى نظرات القطط، وهنا لا نعرف كيف نعتني بالكلاب.
. . .
نحن اللاجئين:
حدّدنا نهراً بصراخنا،
حين وصلنا إليه، رأينا صرختنا مركباً بانتظارنا.
أردنا توديع بقية الخلق على الضفاف،
تحولوا إلى سديمٍ أخضر.
نحن الذين رحلنا ذات ظهيرة، نسينا هناك ظهورنا المكسورة.
حملنا بدلا منها أقواساً.
حين استقبلنا الغرباءُ في المنافي
ظنّوا أننا كمنجاتٌ،
لشدّة ما لمسوا فينا من أنين.
لذلك شيّدوا لنا منصّات عرضٍ أنيقة،
ودفنونا فيها . . .

نحن اللاجئين: تنام فينا الحدودُ الهاربة من أسلاكها الشائكة،
يرمي علينا النبلاء صناديق الخضار وزجاجات الماء،
لماذا كل هذا المطر يجرفنا مع الليل إلى قبور متنقّلة؟
نحن الشتاتُ بين سؤال وجواب في محاضر تحقيق الظلام.
تركنا بيوتاً مهدومةً، علّقنا أرواحنا في خزائن الأحذية،
خبّأنا تحت خراب السقوف أسماء أولادنا الذين سنلدهم في المنافي،
وأتينا بلا أسماء.

نحن اللاجئين:

ولدنا في بلادنا مؤقّتين،
نموت في منافينا دائمين،
فأين تقوم قيامتنا؟
وإذا تمّت إدانتنا من الربّ،
فهل سيرسلنا إلى الجحيم، أيْ بلادنا؟

حسناً، نحن اللاجئين سوف نقضم حينئذٍ الكرةَ الأرضيةَ المعدنية،
ونتقيّأُ كل ما أكلناه من قطارات،
ونهرب ثانيةً من البلادِ ـ الجحيم،
ونلجأ إلى الجنّة، ولو كانت رسماً على ورق جدران!

Literatur als Fluchtort. Identitätssuche der russlanddeutschen Intellektuellen nach dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges: ein schwieriger Weg in die alte Heimat

Tatiana Yudina (Moskau)

1. Einleitung

Die Geschichte des 20. Jahrhunderts ist durch mehrere Migrationswellen gekennzeichnet, die sich sowohl in den europäischen als auch in den anderen Regionen der Welt verbreiteten. Intensive weltweite Migrationsprozesse bleiben ein Teil der Realität auch im 21. Jahrhundert. Von den größeren Migrationswellen sollte man Exilfälle unterscheiden, die vor allem politisch engagierte Personen, Kunstschaffende und Schriftsteller betreffen. Welche Wirkungen hatten diese Prozesse auf ihre schöpferische und persönliche Identität, auch für die weiteren Entwicklungen in Literatur und Kunst? So wurde der russische Schriftsteller Wladimir Nabokov infolge seiner Emigration (die ihn zuerst nach Deutschland und danach weiter nach Amerika führte) zu einem englischsprachigen russisch-amerikanischen Schriftsteller.

Auch aktuelle Ereignisse sind durch mehrere Beispiele gekennzeichnet, wenn Schriftsteller, Kunstschaffende und Intellektuelle ins Exil gehen müssen. Für viele bedeutet es ein Neuanfang, eine Umstellung und eine Anpassung an das neue geistige Umfeld, es kann gleichwohl die Suche nach einer neuen persönlichen beziehungsweise literarischen Identität bedeuten. In unserer Zeit vollziehen sich im Bereich der modernen Literatur Prozesse, die auch für die deutschsprachige Literatur in Zusammenhang mit der Integrationsproblematik der nach Deutschland eingewanderten Literatur- und Kulturschaffenden aus anderen Regionen relevant sind.

Gerhard Damblemont bezieht sich in seinem Beitrag „Mehrsprachige Autoren zur Einmaligkeit ihrer Dichtungssprache“ auf Georg Rudolf Lind, der sich zu diesem Problem folgenderweise äußert:

> Innerhalb der europäischen Literatur fehlt es nicht an Sprachkonvertiten. Autoren, die auf ihre Sprache verzichten [. . .] finden wir am ehesten im Einzugsgebiet der Hauptsprachen [. . .]. Die klassische deutsche Literatur verdankt ihren einzigen bemerkenswerten Autor ausländischer Herkunft, Adalbert von Chamisso, der Emigration des französischen Adels nach der Französischen Revolution. Das führt uns zum Hauptgrund des Sprachwechsels bei Schriftstellern: den

> politischen Wirren. Sie haben, um nur wenige Beispiele zu nennen, den russischen Essayisten Fedor Stepun zur deutschen, den ungarischen Romancier Arthur Koestler zur englischen, die deutsche Erzählerin Ilse Losa zur portugiesischen Literatur getrieben [Lind 1968, 237–238, cit. nach Damblemont 1991, 45–46].

Ein Blick in die Geschichte lässt allerdings auch eine etwas andere Perspektive in dieser Problematik erschließen. Auch der Rückweg in die eigene Heimat kann nicht immer leicht und reibungslos verlaufen, insbesondere, wenn dieser Rückweg unter Druck der politischen Umstände, also infolge der „politischen Wirren" stattfindet und somit nicht aus freiem Willen passiert. Emigration ist grundsätzlich ein Gegenpol von Freiheit, das ist die Unmöglichkeit der Freiheit, die „Realisierung" der Unfreiheit.

2. Zum Gegenstand des Beitrages

Der Erste Weltkrieg und die Russische Oktoberrevolution von 1917 haben neben den Adligen, Kaufleuten, Künstlern und Philosophen unterschiedlicher ethnischer Herkunft eine ganze Gruppe der ähnlich gesinnten russlanddeutschen Intellektuellen gezwungen, ihren Geburtsort – das damalige Russische Reich – zu verlassen und nach Deutschland zu gehen.

Zwar geschah das unter unterschiedlichen Umständen, das verbindende Element blieb allerdings eine tiefe Integrierung dieser Persönlichkeiten in die russische Kultur, in das Bildungs- und Literaturleben Russlands bei der gleichzeitigen kulturellen und konfessionellen Zugehörigkeit zu den deutschen Wurzeln. Zu dieser Gruppe gehörten Henry Heiseler (1885, St. Petersburg – 1928, Vorderleiten bei Brannenburg), Arthur Luther (1876, Orel/Russland – 1955, Baden-Baden), Reinhold von Walter (1882, St. Petersburg – 1965, Ravensburg), Werner von Mattey (1901, Reval/Estland – 1981, Tübingen).

In den darauffolgenden Jahren und Jahrzehnten haben sie sich teilweise mit der Reflexion der politischen und kulturellen Ereignisse in Russland beschäftigt. Ihre beachtliche Leistung bestand allerdings vor allem in ihrem translatorischen Engagement. Dieses Engagement bezog sich ganz besonders auf die Übersetzungen der russischen klassischen Literatur ins Deutsche. Gegenstand des vorgelegten Beitrages ist die Betrachtung einer umfangreichen translatorischen und verlegerischen Tätigkeit dieser Personen sowie ihr Briefwechsel, Essays, Kommentare und Anmerkungen zu den übersetzten Werken. Dieses Material belegt, wie ihre schöpferische Arbeit gleichzeitig auch mit der Identität einer ganzen Gruppe der nahe Stehenden und ähnlich Gesinnten verbunden war.

Das bemerkenswerte bei der Charakteristik der genannten ausgewanderten russlanddeutschen Intellektuellen war, dass sie durch ihre intensive Tätigkeit nach dem Ersten Weltkrieg eine zwar enge, aber sehr bedeutende kulturell-literarische Gemeinschaft in Deutschland gestaltet haben.

3. *Individuum und Gemeinschaft. Literarische Identität und persönliche Perspektive*

Habermas betrachtet in seinem Werk „Erläuterungen zur Diskursethik" das Problem Subjekt – Gemeinschaft folgenderweise: „Sprach- und handlungsfähige Subjekte werden vielmehr als Individuen allein dadurch konstituiert, dass sie als Mitglieder einer jeweils besonderen Sprachgemeinschaft in eine intersubjektiv geteilte Lebenswelt hineinwachsen".

Nach seiner Meinung sind „die Identität des Einzelnen und des Kollektivs in kommunikativen Bildungsprozessen *gleichursprünglich*." [Habermas 1992, 15].

Mit Bezug auf Michel Foucault und Jürgen Habermas setzt sich Peter Zima mit den Fragen Subjekt und Macht, kommunizierende Subjekte und Machtausübung [Zima 2004, 188–189] auseinander. Er konzentriert sich auf die Differenzen zwischen beiden großen Geistern in dieser Frage und zeigt, dass Habermas kommunizierende Subjekte „zu einer (scheinbar) zwanglosen Kommunikation zu befähigen" versucht, Foucault dagegen setzt „den machtvermittelnden Charakter von Subjektivität und Kommunikation" voraus, nicht aber „herrschaftsfreie Kommunikationsverhältnisse" [Zima 2004, 197–198].

Subjekt, Gemeinschaft, Machtverhältnisse – in diesem Bereich entfaltete sich in den 1930–1940er eine intensive Arbeit zur literarischen Vermittlung zwischen den zwei Kulturen, zwischen der russischen und der deutschen, die den literarischen Vermittlern in der Tat gleich vertraut waren. Die Personen, die sich vorher, in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg recht problemlos zwischen Russland und Deutschland bewegten, wurden in ihrer Mobilität eingeschränkt und dadurch aus ihrem gewohnten früheren Tätigkeitsfeld und aus dem gewohnten Kulturraum gerissen. Der entscheidende ästhetische Punkt bestand darin, dass sie keinen Anschluss an die revolutionäre und postrevolutionäre Kultur in Russland hatten. Ihre Nichtakzeptanz der neuen Staatsordnung in Russland und der neuen revolutionären Rhetorik waren eindeutig, was allerdings keinen Bruch mit dem russischen Kulturgut bedeutete. Andererseits hat auch eine Integration dieser Personen in die damaligen deutschen Intellektuellen Diskurse der Weimarer Republik kaum stattgefunden. In ihrem Bestreben nach einer neuen persönlichen Sozialisation und Selbstwahrnehmung

haben diese Intellektuellen, ob bewusst oder unbewusst, Sprache und kreative Arbeit mit der Sprache der Literatur als Medium gewählt.

Es kam nicht zum Verzicht auf *eine* Sprache, sondern zu einer Synthese bei der Tätigkeit mit zwei Sprachen. Im Mittelpunkt des Interesses dieser Gruppe standen die Werke der russischen klassischen Literatur und die Literatur des sogenannten „Silbernen Zeitalters".

Nach ihrer Rückkehr nach Deutschland haben diese Kulturschaffenden sich voll und ganz der literarischen beziehungsweise der translatorischen Tätigkeit im literarischen Bereich gewidmet. Das verbindende Element war bei diesem sehr anspruchsvollen Engagement die Sprache und die Arbeit mit der Sprache.

Später, in den 1930er Jahren, in der Zeit des Nationalsozialismus, wurde an den Übersetzungen der Werke Puschkins weiter gearbeitet. Zum Teil hat man auch die vorher gemachten Übertragungen herausgegeben, meistens im Verlag „Rauch".

Der deutsche Schriftsteller einer späteren Generation, der selbst sich auch mit den literarischen Übersetzungen beschäftigte, Heinrich Böll, spricht seinerseits bezogen auf die Krisenzeiten in Politik und Kultur von der „Moral einer Sprache" und meint: „die Sprache hat ihre eigenen Gesetze, ihre eigene Moral" [Böll 1981, 22], wobei die Sprache ist hier in einem breiteren Sinne zu verstehen, eher als ein Sprachraum und als ein Kulturraum. Diese Einstellung überschneidet sich mit der Auffassung von Walter Benjamin, wenn er über die Intention der Übersetzung eines Dichtwerkes spricht, über die „Sprache im Ganzen": „ Wie nämlich die Übersetzung eine eigene Form ist, so lässt auch die Aufgabe des Übersetzers als eine eigene fassen und genau von der des Dichters unterscheiden" [Benjamin 1992, 58]:

Im Bezug auf die oben aufgezählten Namen lässt es sich nicht nur von einzelnen Persönlichkeiten und Individuen, sondern von einem „Kreis", von einer Gruppe und von einer ästhetisch-intellektuellen Gemeinschaft sprechen. Diese Personen waren zur gleichen Zeit auf demselben Feld tätig, sie haben in der gleichen Richtung gearbeitet. Das Ergebnis einer individuellen literarisch-geistigen Arbeit und eines kooperativen organisatorischen Geschicks waren gemeinsam herausgegebene Bücher. Durch das Zusammenwirken der Individualitäten hat sich ein „Gemeinschaftstopos" [Eßbach 2007, 57] formiert.

Es ist bemerkenswert, wie kritisch mehrere Vertreter dieses Kreises die Übersetzungen ihrer Vorgänger, beziehungsweise auch ihrer Zeitgenossen bewertet haben. Zu einander zeigen sie aber einen großen Respekt, die Anerkennung der Leistungen und eine offensichtliche Kooperation bei den verlegerischen Unternehmungen. Und so lesen wir bei Arthur Luther:

> Henry Heiseler, einer unserer bedeutendsten Dichter und zugleich ein Übersetzer von Rang, sagt mit Recht, dass wenn ein Dichter vom Ausmaß Puschkins in

> Deutschland nur die Anerkennung eines etwa slawischen Lenau genieße, dieses ausschließlich einem Übersetzer zu danken sei [Luther 1949, 24].

Luther zieht hier eine klare Linie zwischen seinen literarischen Gefährten und ihren Vorgängern:

> Neue Übersetzer waren erschienen, die ihren Vorgängern weit überlegen waren – Reinhold von Walter, Wolfgang Groeger, Theodor Commichau, Sigismund von Radecki und vor allem Henry Heiseler, der [. . .] Grundlegendes über die Kunst des Puschkin-Übersetzens zu sagen weiß. (Luther. Solange Dichter leben. Puschkin Studien. Zum Geleit. S. 7).

Henry Heiseler selbst, der älteste in diesem Kreis und der bekannteste vor allem durch seine eigenen Dramen und Prosawerke bezieht sich in seinem Brief an Reinhold von Walter vom Dezember 1927 auf den Herausgeber Wohlfskehl, der die beiden Korrespondenten, d. h. Heiseler und v. Walter als die besten Übersetzer der russischen Literatur zu dieser Zeit bezeichnet: „Wolfskehl hat mir vor einiger Zeit angedeutet, dass es heutzutage in Deutschland nur eine Autorität für russische dichterische Dinge gibt, und das wäre eine Kombination „Sie und ich“ – und wir hätten sozusagen die Pflicht, uns dieser Situation entsprechend zu benehmen“ [Heiseler 1969, 192].

So erschien 1940 in Leipzig (Reclam) Puschkins Novelle „Der Postmeister“ in der Übertragung von Wilhelm Lange. 1943/44 wird die gleiche Novelle unter dem Titel „Der Postvorsteher“ in Potsdam (Stichnote) herausgegeben, übersetzt von Wolfgang E. Groeger. Die Novelle „Dubrovskij“ hat auch das Interesse und die Aufmerksamkeit einiger Autoren an sich herangezogen und wurde in einigen Versionen herausgegeben.

Die Herausgabe der Übersetzungen der gleichen Werke, ausgeführt von unterschiedlichen Autoren schien wohl in diesem Kreis kein Störfaktor zu sein.

Als ein gemeinsames Projekt wurde das Buch „Puschkin. Erzählungen“ 1941 in Dessau im Verlag Rauch von Arthur Luther herausgegeben und eingeleitet, mit den Übersetzungen von Arthur Luther, Siegmund von Radecki, Reinhold Walter.

Die von Heiseler, Luther und Walter gemachten Anmerkungen zu den von ihnen durchgeführten und veröffentlichten Übersetzungen zeugen von einer hohen Sensibilisierung für den Text und für den Kulturtext sowie von tiefen Hintergrundkenntnissen.

Und so betont Arthur Luther immer wieder in seinen theoretischen Ausführungen aufgrund seiner eigenen Erfahrung, dass „klare Vorstellungen von der Umwelt, den sozialen Verhältnissen, der Berufstätigkeit der vom Dichter dargestellten Menschen“ eine Voraussetzung für eine erfolgreiche literarische Übersetzung seien.

> Sprachkenntnis allein genügt nicht, um eine wirklich gute Übersetzung zu schaffen. Der Übersetzer muss mit dem ganzen Kulturkreis, dem da von ihm übertragene Werk gehört, vertraut sein. Das scheint eine Binsenwahrheit und doch wird gerade in dieser Beziehung von den Durchschnittsübersetzern unglaublich viel gesündigt [Luther 1949, 13].

Der Logik von Luther nach bedürfen die Prosawerke, die übersetzt werden müssen, umfangreicher Kompetenzen und literarisch-ästhetischen Könnens von dem Kulturvermittler. Er meint, es sei „ein Irrtum, dass Prosa sich leichter übersetzen lasse als Verse“ [ebenda].

Die Natur der dichterischen Übersetzung stellt er folgenderweise dar:

> Um eine Dichtung übersetzen zu können, muss man nicht nur selbst ein Stück Dichter sein, sondern muss auch eine Fähigkeit der Selbstäußerung besitzen, wie sie der ausübende Musiker oder der Schauspieler haben muss, deren Kunst der des Übersetzers so nah verwandt ist. Ob Furtwängler die Neunte dirigiert (. . .), ein Stefan George Dante übersetzt, – sie haben das gleiche Ziel: uns ein großes Kunstwerk nahezubringen, und sie können das nur, wenn sie sich vorher tief in das Kunstwerk versenken – bis zum völligen Sichaufgeben. [Luther 1949, 12].

4. Übersetzertätigkeit als Gruppenidentität

Man könnte eine These aufstellen, dass durch die Arbeit an den literarischen Texten eine eigene ästhetische Sphäre konstruiert wurde, die zugleich zu einem ästhetischen „Fluchtort“ wurde. Die herausgegebenen Texte (von Puschkin, Turgenev, Tschechov und von anderen klassischen Autoren) wurden erläutert und mit ausführlichen Kommentaren und Anmerkungen versehen. Sie sind gekennzeichnet von persönlichen Erinnerungen, von einer tiefen Emotionalität und Sehnsucht nach Vergangenheit, nach einer untergegangenen Welt. Die emotionale Seite kommt besonders deutlich in den begleitenden Texten von Mattey zum Ausdruck und deutet auf ein enges Verhältnis zwischen dem Original und dem Übersetzer hin: „Während Puschkins Dichtung vom Atem des Seienden erfüllt war, gehört Lermontov der Romantik an, der jene innere Sicherheit fehlte, und die daher danach suchte“ [Matthey 1943, 17].

Fazit

Die Anziehungskraft des Werks Puschkins scheint gerade bei den deutschen Übersetzern, die einen Bezug zur russischen Kultur haben, zeitlos zu sein. Ein Beispiel der Fortsetzung der Tradition findet man auch in der späteren Generation. Der 1943 in Riga geborene Kay Borowsky (und heute in Tübingen lebende) sollte nach der Familientradition die Buchhandlung seines Vaters in Riga übernehmen. Im Zuge der Ereignisse des Zweiten Weltkrieges wurde die Familie zuerst unfreiwillig nach Polen übersiedelt, danach, am Ende des Krieges floh sie nach Deutschland, wo Borowsky 1973 mit einer Doktorarbeit über Boris Pasternak promoviert wurde.

Die Auswahl des Autors bei den literarischen Übersetzungen russischer Literatur umfasst wiederum solche Namen wie Alexander Puschkin, Michail Lermontov sowie andere Vertreter des „Goldenen" und des „Silbernen" Zeitalters. Dabei neigt K. Borowsky zu der Herausgabe der zweisprachigen parallelen deutsch-russischer Texte. Im Nachwort zu Pique Dame. Russisch/ Deutsch schreibt er:

> Puschkin war Beginn und Vollendung in einem[. . .]. Er hat den Weg für die realistische Erzählkunst des 19. Jahrhunderts gebahnt [. . .]. Puschkin hatte keine Schüler und Nachfolger. Aber durch die in diesem Umfang erstmalige freie Verwendung der russischen Sprache, durch die Entdeckung weiter, bis dahin verhüllter Gebiete der Wirklichkeit und durch seine bedingungslose Hingabe an die Kunst, einer innerweltlichen menschlichen Kunst, wurde er zum großen Anreger und Vorbild für die nach ihm Kommenden [Borowsky 1971: 94–95].

Die Übersetzung der russischen Lyrik nimmt der Übersetzer als eine besondere Herausforderung wahr. Neben Puschkin (1998 Alexander Puschkin. Gedichte. Russisch-Deutsch. Reclam, Anmerkungen und Übersetzung von Kay Borowsky) befasst er sich auch mit seinen Zeitgenossen und geht weiter bis zum Ende des XX. Jahrhunderts.

In den Vorbemerkungen zu der zweisprachigen Ausgabe „Russische Gedichte", 2009, übertragen von Kay Borowsky, betont der Übersetzer den Reichtum der russischen Sprache und das Reichtum der russischen Lyrik und bemerkt dabei:

> Erstaunlich aber ist, dass die Blüte der russischen Literatur in einem sehr kurzen Zeitraum geschah: von der Puschkin-Zeit bis zur endgültigen Machtergreifung Stalins, in nicht einmal anderthalb Jahrhunderten also! [Borowsky 2009, 15].

Aber eben dieser Zeitraum war das Tätigkeitsfeld und Anziehungspunkt der ausgewanderten Intellektuellen im ersten Viertel des XX. Jahrhunderts und

wurde weiter in der translatorischen Arbeit von Borowsky fortgesetzt. In dieser ästhetischen Nachhaltigkeit zeigt sich die Relevanz der Puschkin-Werke. Der unfreiwillige Ortswechsel, Ortswechsel als Flucht sollte nicht immer zum Ausgleich und zur Harmonie in der Gegenwart führen.

Niklas Luhmann begründet in seiner Theorie zur Gesellschaftssemantik „ die Konstruktion der Gegenwart durch die Differenzierung zweier Zeithorizonte, Vergangenheit und Zukunft" [Luhmann 1993, 237]. Für diesen intellektuellen Kreis wurde die Gegenwart durch eine intensive Auseinandersetzung mit der Vergangenheit konstruiert und zum Teil durch das bewusste oder auch unbewusste Verdrängen der Gegenwart. Die in Deutschland auch unter den Nationalsozialisten übersetzten Werke der klassischen Literatur waren für diesen Kreis der Intellektuellen eine Art Flucht in die damals schon untergegangene Welt. Sie waren aus Russland vor dem Bolschewismus als Gegner der Sowjetmacht geflohen. Aber auch auf das nationalsozialistische Gedankengut ließen sie sich verpflichten.

Literaturverzeichnis

Benjamin, Walter (1992): Sprache und Geschichte. Philosophische Essays. Stuttgart: Reclam.

Böll, Heinrich (1981): Eine deutsche Erinnerung. Interview mit Rene WIntzen. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Borowsky, Kay (1971): Nachwort. In: Alexander Puschkin. Pique Dame. Russisch/Deutsch. Stuttgart: Philipp Reclam jun, S. 91–95.

Borowsky, Kay (2009): Vorbemerkungen. In „Russische Gedichte". Russisch/Deutsch, übersetzt und herausgegeben von Kay Borowsky.

Neben Puschkin (1998) Alexander Puschkin. Gedichte. Russisch-Deutsch. Reclam) befasst er sich auch mit seinen Zeitgenossen und geht weiter bis zum Ende des XX. Jahrhunderts.

Dablemont, Gerhard (1991): Mehrsprachige Autoren zur Einmaligkeit ihrer Dichtungssprache. In: Das zweisprachige Individuum und die Mehrsprachige Gesellschaft. Wilhelm Theodor Elwert zum 85. Geburtstag. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, S. 45–66.

Eßbach, Wolfgang (2007): Einleitung. In: Gangl, Manfred/Raulet, Gerard (Hg.). Intellektuellendiskurse in der Weimarer Republik. Zur politischen Kultur einer Gemengelage. Peter Lang: Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien, S. 57–61.

Habermas, Jürgen(1992): Erläuterungen zur Diskursethik. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Heiseler, Henry V. (1969): Zwischen Deutschland und Russland. Briefe 1903–1928. Verlag Lambert Schneider.

Luhmann, Niklas (1993): Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft. Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Luther, Arthur (1949): Die Kunst des Übersetzens. In: Luther, Arthur. Studien zur deutschen Dichtung. Kuppenheim Murgtal: Elpis-Verlag E.F. Krehbiel, S. 9–28.

Luther, Arthur(1949): Zum Geleit. In: Solange Puschkin lebt. Puschkin-Studien. Krefeld, S. 5–9.

Mattey, Werner von (1943): Russische Lyrik (von Puschkin bis Block). Basel: Schwabe. (Auswahl und Ubertragung von Werner v. Matthey).

Zima, Peter V. (2004) Was ist Theorie? Theoriebegriff und dialogische Theorie in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Tübingen, Basel: A. Franke Verlag.

Auswirkungen von Vertreibung und Migration: das Krankheitsbild der dissoziativen Amnesie

Angelica Staniloiu (Bukarest/Bielefeld), Hans J. Markowitsch (Bielefeld)

1. *Einführung*

Menschliches wie tierisches Leben ist durch biologische und soziale Faktoren gekennzeichnet, die nachgeburtlich großenteils aus der Umwelt auf das Individuum einwirken. Diese Faktoren können die Entwicklung über die Lebensspanne fördern, aber auch beeinträchtigen, was in der Neurobiologie als „Hirnplastizität" bezeichnet wird (Markowitsch & Schreier 2019). Aus einer anderen Richtung – der Psychoanalyse – kommend, beschrieb Freud (1910), welch immensen Einfluss die frühkindliche Erziehung auf unser späteres Leben hat, und die geläufigen Richtungen der gegenwärtigen kognitiven Verhaltenstherapie benutzen die Worte „Copingstrategien" und „Resilienz", um zu charakterisieren, warum es manchen Menschen leichter, manchen aber nur schwer gelingt, ihr Leben zu bewältigen. Dies gilt insbesondere – wie wir weiter unten ausführen – für Menschen mit Migrationshintergrund, deren Lebensgeschichte sie wahrscheinlich vermehrt negativen Umwelteinflüssen aussetzt.

‚Hirnplastizität' bedeutet die Veränderung unseres Nervensystems in Abhängigkeit davon, inwieweit Nervenzellen und ihre Verbindungen gebraucht werden oder nicht. Was viel benutzt wird, verbindet sich enger und stärker und wächst aus, was wenig benutzt (oder genutzt) wird, degeneriert, verringert sich also in seinem Volumen und seinen neuronalen Verästelungen. „Use it or lose it" ist im Englischen der dafür gebrauchte Terminus. „Copingstrategien" sind erworbene Handlungsalternativen, die es dem Individuum ermöglichen, mit den Widrigkeiten des Lebens fertigzuwerden. Unter „Resilienz" versteht man hingegen die Widerstandskraft und Anpassungsfähigkeit, um sich gegen negative Einflüsse behaupten zu können.

Hans Selye (1936, 1956) befasste sich als erster mit dem Stressphänomen, wobei er zwischen „Eustress" und „Distress" differenzierte. Eustress ist der gesunde Nervenkitzel, den man in positiver Grundstimmung erlebt oder sogar genießt, Distress der aversive, belastende und schädigende Einfluss, den die Umgebung auf ein Individuum ausübt. Stress entstand in der Natur, um uns optimal auf eine uns feindlich gesinnte Umweltsituation einzustellen und sie zu bewältigen: Als Steinzeitmensch bei der Begegnung mit einem Löwen

einen Speer zu werfen oder auf einen Baum zu fliehen („fight or flight"); in jedem Fall also motorisch zu agieren und sich damit auch abzureagieren. Diese gesunde Form der Stressbewältigung wird heutzutage zunehmend selten und bedingt, dass wir Stress in uns „hineinfressen" und dadurch Körper und Seele schädigen. Man spricht in der Neurobiologie von einer umgekehrten U-Funktion und meint damit, dass aufsteigend bis zu einem bestimmten Niveau Stress gesund ist und die Verbindungen im Gehirn fördert, dass aber mit zunehmender Stressintensität und -dauer die Kurve umkippt und Stress seine negativen, hirnschädigenden Einflüsse zeigt. Wann dies der Fall ist, hängt von der Resilienz und den verfügbaren Copingstrategien des Individuums ab, wobei die protektive Wirkung dieser Faktoren auch nur begrenzt anhält.

2. *Stress und dissoziative Amnesie*

Ein Krankheitsbild, dass besonders mit Stress verbunden wird, ist die „dissoziative Amnesie", früher auch häufiger als „psychogene Amnesie" bezeichnet. Hierunter versteht man eine Krankheit, die in erster Linie durch eine Unfähigkeit, sich an seine eigene Vergangenheit zu erinnern – also persönliche Erlebnisse abrufen zu können – gekennzeichnet ist. Die Betroffenen wissen in der Regel noch alles aus ihrem allgemeinen Umfeld – also was Tisch oder Stuhl sind, oder wer Bundespräsident oder ein bestimmter Schauspieler ist – erinnern sich aber nicht, wer ihre nächsten Verwandten und Bekannten sind. Manchmal kommt hinzu, dass sie plötzlich ihre gewohnte Lebensumgebung verlassen und sich an einem Ort wiederfinden, zu dem sie keinerlei Bezug zu haben scheinen. Diese Variante bezeichnet man als „dissoziativen Fugue-Zustand" (Staniloiu & Markowitsch 2014a). Es kann vorkommen, dass die dissoziative Amnesie nur auf eine bestimmte Zeitepoche (mit besonders widrigen Lebensumständen) beschränkt ist (Markowitsch et al. 1997).

Eine alternative Bezeichnung für diese Zustände ist die einer „funktionellen Amnesie" (Markowitsch & Staniloiu 2016), d. h., die Amnesie hat eine Funktion für das Individuum – sie schützt es möglicherweise vor Rückerinnerungen an ein „verkorkstes" Leben oder an eine traumatische Begebenheit in der Vergangenheit. Interessant ist, dass dieses Krankheitsbild sehr selektiv ist: Nur die persönlichen Lebenserinnerungen sind betroffen, die allgemeinen sind erhalten – die Personen können weiterhin lesen, schreiben, rechnen und wissen sich sozial zu benehmen, d. h., das „Weltwissen" ist erhalten, die episodisch-autobiographischen Gedächtnisinhalte dagegen nicht (Abb. 1). Der Intellekt als solcher ist weiterhin vorhanden, was sich in normalem Sprachausdruck und intelligentem Reagieren auf Umweltsituationen ausdrückt. Die

Symptome lassen sich nicht als Täuschungsmanöver erklären; sie behindern das normale Weiterleben enorm. D. h., häufig ist die gewohnte Berufsausübung nicht mehr oder nur eingeschränkt möglich und Sozialkontakte werden reduziert, weil die Betroffenen sich nicht die Blöße geben wollen, einzugestehen, dass sie ihr Gegenüber nicht mehr kennen oder nicht mehr wissen, wie sie sich früher ihm oder ihr gegenüber verhalten haben (also z. B., ob sie die Freundin in bestimmten Situationen umarmt oder geküsst haben). Konsequenz ist, dass sie sich in einer „belle indifference" verhalten, wie es einer der ersten Autoren nannte, der sich mit diesem Krankheitsbild befasste (Janet 1907). Die Dauer dieser Erkrankung kann in manchen Fällen offensichtlich lebenslang sein, in anderen aber auch nach einer gewissen Zeit spontan remittieren oder durch Therapie gebessert oder geheilt werden.

Wir haben Fallbeschreibungen zu mehreren Dutzenden derartiger Patient:innen gesammelt und analysiert (Staniloiu et al. 2018, 2020) und auch untersucht, ob und in welcher Hinsicht sich als Begleiterscheinung der Amnesie eine Veränderung auf Hirnebene nachweisen lässt (Brand et al. 2009; Staniloiu et al. 2011). Dabei zeigte sich, dass sehr ähnlich wie bei Patient:innen mit Hirnschäden (z. B. durch Hirnverletzungen) (Kroll et al. 1997), immer eine Regionenkombination betroffen ist, die als vorderer seitlicher Stinhirn- und vorderer Schläfenlappenbereich der rechten Hirnhälfte bezeichnet wird. Bei Individuen mit manifesten Hirnschäden kann dieses Hirngebiet nicht arbeiten, da die Nervenzellen zerstört sind, bei Individuen mit dissoziativer Amnesie kann es nicht arbeiten, weil die Funktion der dort befindlichen Nervenzellen durch ein ständiges Bombardement von Stresshormonen, die hier die meisten Andockstellen auf Hirnebene haben, blockiert wird – wir sprechen deswegen auch statt von dissoziativer Amnesie von einem „mnestischen Blockadesyndrom" (Markowitsch 2002; Staniloiu et al. 2020); dieser Ausdruck betont auch, dass die Information – also die persönlichen Gedächtnisinhalte – nicht ausgelöscht, sondern nur der Zugang zu ihnen blockiert ist. Verhindert wird die Bewusstwerdung autobiographischer Gedächtnisinhalte, was das autonoetische Bewusstsein einschränkt (s. Abb. 1; Markowitsch 2003; Markowitsch & Staniloiu 2012b).

Physiologische Ursache ist aller Wahrscheinlichkeit nach, dass die stressbedingte ständige Freisetzung von Stresshormonen das Arbeiten der Nervenzellen unterbindet und so verhindert, dass emotionale und faktenmäßige Informationsanteile, die persönliche Erinnerungen ausmachen, zum Abruf synchronisiert werden können. Die rechte Hirnhälfte ist im Gegensatz zur linken für den Abruf von episodisch-autobiographischen Gedächtnisinhalten besonders prädestiniert, weil hier in der genannten Regionenkombination weit mehr verbindende Nervenfasern des sog. Fasciculus uncinatus existieren, als in der linken (s. Markowitsch & Staniloiu 2016); somit existiert

rechtshirnig eine viel dichtere und engere Verbindung zwischen Emotion und Kognition als linkshirnig.

Individuen mit dissoziativer Amnesie verlieren – manchmal temporär, manchmal wohl lebenslang – den Zugang zu ihrer persönlichen Vergangenheit und damit den Zugang zu ihrem vergangenen Ich (Staniloiu et al. 2010; Markowitsch & Staniloiu 2011a). Entsprechend unsicher und labil bewegen sich derartige Patient:innen in ihrer sozialen Umgebung.

3. *Dissoziative Amnesie bei Vertreibung und Migration*

Wie wir in mehreren Studien nachweisen konnten (Staniloiu et al. 2010, 2017; Markowitsch & Staniloiu 2011b; Staniloiu & Markowitsch 2014b), kommt es bei Menschen mit einem Migrationshintergrund gehäuft zu dissoziativen Amnesien und anderen dissoziativen Krankheitsbildern – z. B. dem sog. Ganser-Syndrom, bei dem die Betroffenen sich nicht nur nicht mehr an ihre Vergangenheit erinnern, sondern auch in ihrem allgemeinen Intellekt regredieren, also auf einfachste Fragen Fehlantworten geben und simple Handlungsabläufe nicht mehr korrekt vollziehen (Staniloiu et al. 2009). Man kann also die These aufstellen, dass Personen mit einer Lebensgeschichte von Flucht oder Vertreibung in erhöhtem Maße dissoziativen Krankheitsbildern ausgesetzt sind, was dann zur Konsequenz hat, dass sie bei Anhalten des Störungsbildes einen wesentlichen Teil ihrer Persönlichkeit – den Zugang zu ihrem vergangenen Selbst – verlieren.

Migrationen geschehen aus unterschiedlichsten Beweggründen (Krieg, Armut, religiöse oder rassistische Verfolgung, politische Unsicherheit), wobei als Gedanke im Hintergrund meist die Idee steht, durch Migrieren die Lebenssituation zu verbessern (Staniloiu et al. 2017). Es gibt sowohl grenzüberschreitende als auch Binnenmigration (chinesische Wanderarbeiter, Ostdeutsche nach Westdeutschland; Kasinger et al. 2021), wobei sich nicht jede, aber viele Formen der Migration eher negativ auf den Gesundheitszustand, insbesondere das mentale Wohlbefinden, auswirken (Bhugra & Gupta 2011). Auf somatischer finden sich gegenüber der Referenzbevölkerung u. a. erhöhte Raten an Patient:innen mit Diabetes mellitus (Zuckerkrankheit), frühere Niederkünfte bei Migrantinnen, sowie vermehrte Raten an Herz-Kreislauf-Erkrankungen (Staniloiu & Markowitsch 2014b). Auf psychischer Ebene sind posttraumatische Belastungsstörungen, Depression und Angstzustände die häufigsten Symptombilder (Nissen et al. 2021; Spaas et al. 2021). Diese wiederum sind hoch korreliert mit dem Auftreten von dissoziativen Amnesien (Markowitsch & Staniloiu 2017). Man kann allerdings auch umgekehrt argumentieren, dass Personen mit einer erhöhten Neigung zu dissoziativen Zuständen eher

migrieren als andere. Dies deswegen, weil dissoziative Zustände im Allgemeinen mit einer erhöhten Stressanfälligkeit, einer starken Neigung zu fantasieren, einer labilen Persönlichkeit, sog. Alexithymie (Probleme, Emotionen gezielt wahrzunehmen und zu verbalisieren) und starker affektiver Erregbarkeit einhergehen (Staniloiu & Markowitsch 2014a; Markowitsch & Staniloiu 2016). In jedem Fall bildet das Akkulturationsvermögen und damit korreliert die sprachliche Ausdruckfähigkeit und das Bildungsniveau eine beträchtliche Rolle dafür, ob der Aufenthalt in der neuen Umgebung positiv oder negativ erlebt wird. Migration bedroht häufig das Identitätsbewusstsein.

Wir untersuchten an dissoziativen Störungen erkrankte Personen, die aus Albanien, Bulgarien, Großbritannien, Kasachstan, Russland, Serbien und Vietnam nach Deutschland kamen, sowie solche, die aus Portugal und Kolumbien in die Schweiz und vom früheren Jugoslawien nach Kanada migrierten. In den meisten Fällen führten traumatische Ereignisse wie Unfälle (Autounfälle, Arbeitsunfälle mit Gerätschaften) zur Amnesie. Es gab aber auch einen Fall von frühkindlichen Traumata (Bootsflüchtling) und zwei mit vermutlich kriminellem Hintergrund. Anzunehmen ist, dass hier die von uns postulierte „Two-hit Hypothese“ (Staniloiu & Markowitsch, 2014a) wirkt – d. h., dass ein früh erlebtes Trauma zusammen mit einem jüngst erlebten (z. B. Autounfall) zum dissoziativen Krankheitsausbruch führt.

4. Resümee

Stressreiche Lebensereignisse treten häufig im Zusammenhang mit einer Migration auf und können insbesondere dann, wenn das Individuum von vornherein eher mental vulnerabel ist, zum Ausbruch einer dissoziativen Amnesie führen, die dann das zukünftige Leben schwerwiegend beeinträchtigt. Derartige Konstellationen sind von daher gerade bei Migrant:innen immer zu beachten, um von vorne herein der Manifestation derartiger Krankheitsbilder präventiv begegnen zu können und ein „mens sana in corpore sano“ aufrechterhalten zu können.

Literaturverzeichnis

Bhugra, D. & Gupta, S. (Hrsg.). (2011). *Migration and mental health*. New York: Cambridge University Press.

Brand, M., Eggers, C., Reinhold, N., Fujiwara, E., Kessler, J., Heiss, W.-D. & Markowitsch, H. J. (2009). Functional brain imaging in fourteen patients with

dissociative amnesia reveals right inferolateral prefrontal hypometabolism. *Psychiatry Research: Neuroimaging Section*, *174*, S. 32–39.

Freud, S. (1910). *Über Psychoanalyse. Fünf Vorlesungen gehalten zur 20jährigen Gründungsfeier der Clark University in Worcester Mass. September 1909*. Leipzig and Vienna: F. Deuticke.

Janet, P. (1907). *The major symptoms of hysteria*. New York: Macmillan.

Kasinger, C., Otten, D., Stöbel-Richter, Y., Beutel, M. E., Zenger, M., Brähler, E. & Berth, H. (2021). Binnenmigration und psychische Gesundheit in der Sächsischen Längsschnittstudie – Relevante Faktoren 20 und 30 Jahre nach der Wiedervereinigung. *Psychotherapie, Psychosomatik und Medizinische Psychologie*, in Druck. Doi: 10.1055/a-1662–5395.

Kroll, N., Markowitsch, H. J., Knight, R. & von Cramon, D. Y. (1997). Retrieval of old memories – the temporo-frontal hypothesis. *Brain, 120*, S. 1377–1399.

Markowitsch, H. J. (2002). Functional retrograde amnesia – mnestic block syndrome. *Cortex, 38*, S. 651–654.

Markowitsch, H. J. (2003). Autonoëtic consciousness. In A. S. David & T. Kircher (Hrsg.), *The self in neuroscience and psychiatry* (S. 180–196). Cambridge: Cambridge University Press.

Markowitsch, H. J. & Schreier, M. M. (2019). *Reframing der Bedürfnisse.* Berlin: Springer.

Markowitsch, H. J. & Staniloiu, A. (2011a). Memory, autonoetic consciousness, and the self. *Consciousness and Cognition, 20*, S. 16–39.

Markowitsch, H. J. & Staniloiu, A. (2011b). Immigration and dissociation. *European Journal of Psychiatry (Suppl.), 13,* S. 121–123.

Markowitsch, H. J. & Staniloiu, S. (2012a). Amnesic disorders. *Lancet, 380* (9851), S. 1429–1440.

Markowitsch, H. J. & Staniloiu, A. (2012b). Autonoetic consciousness and the self. In A. E. Cavanna & A. Nani (Hrsg.), *Consciousness: States, mechanisms and disorders* (S. 85–110). New York: Nova Science Publs.

Markowitsch, H. J. & Staniloiu, A. (2016). Functional (dissociative) retrograde amnesia. In M. Hallett, J. Stone & A. Carson (Hrsg.) *Handbook of clinical neurology (3rd series): Functional neurological disorders* (S. 419–445). Amsterdam: Elsevier.

Markowitsch, H. J. & Staniloiu, A. (2017). Gedächtnis und Dissoziation. In C. Spitzer and A. Eckardt-Henn (Hrsg.), *Dissoziative Bewusstseinsstörungen. Grundlagen – Klinik – Therapie* (S. 173–185). Stuttgart: Thieme.

Markowitsch, H. J., Thiel, A., Kessler, J., von Stockhausen, H.-M. & Heiss, W.-D. (1997). Ecphorizing semi-conscious episodic information via the right temporopolar cortex – a PET study. *Neurocase, 3*, S. 445–449.

Nissen, A., Cauley, P., Saboonchi, F., Andersen, A. & Solberg, Ø. (2021). Mental health in adult refugees from Syria resettled in Norway between 2015 and 2017: a nationwide, questionnaire-based, cross-sectional prevalence study. *European Journal of Psychotraumatology, 12*, 1994218. Doi: 10.1080/20008198.2021.1994218.

Selye, H. (1936). A syndrome produced by diverse nocuous agents. *Nature, 138*, 32–41.

Selye, H. (1956). *The stress of life*. New York: McGraw-Hill.

Spaas, C., Verelst, A., Devlieger, I., Aalto, S., Andersen, A., . . ., & De Haene, L. (2021). Mental health of refugee and non-refugee migrant young people in European secondary education: The role of family separation, daily material stress and perceived discrimination in resettlement. *Journal of Youth and Adolescence*, in Druck. Doi: 10.1007/s10964-021-01515-y.

Staniloiu, A., Bender, A., Smolewska, K., Ellis, J., Abramowitz, C. & Markowitsch, H. J. (2009). Ganser syndrome with work-related onset in a patient with a background of immigration. *Cognitive Neuropsychiatry, 14*, S. 180–198.

Staniloiu, A., Borsutzky, S. & Markowitsch, H. J. (2010). Dissociative memory disorders and immigration. In W. Christiansen, E. Schier & J. Sutton (Hrsg.), *ASCS09: Proceedings of the 9th Conference of the Australasian Society for Cognitive Science* (S. 316–324). Sydney: Centre for Cognitive Science.

Staniloiu, A., Kordon, A. & Markowitsch, H. J. (2020). Stress- and trauma-related blockade of episodic-autobiographical memory processing. *Neuropsychologia, 139*, Art. 107364. Doi: 10.1016/j.neuropsychologia.2020.107364.

Staniloiu, A. & Markowitsch, H. J. (2014a). Dissociative amnesia. *Lancet Psychiatry*, *1*, S. 226–241.

Staniloiu, A. & Markowitsch, H. J. (2014b). High prevalence of dissociative amnesia and related disorders in immigrated people. In L. Jackson, D. Meiring, F. van de Vijver, E. Idemudia & W. Gabrenya (Hrsg.), *Toward sustainable development through nurturing diversity* (S. 22–30). Melbourne, Florida: International Association for Cross-Cultural Psychology.

Staniloiu, A., Markowitsch, H. J. & Brand, M. (2010). Psychogenic amnesia – A malady of the constricted self. *Consciousness and Cognition*, *19*, S. 778–801.

Staniloiu, A., Markowitsch, H. J. & Kordon, A. (2018). Psychological causes of amnesia: A study of 28 cases. *Neuropsychologia*, *110*, S. 134–147.

Staniloiu, A., Wahl-Kordon, A. & Markowitsch, H. J. (2017). Dissoziative Amnesie und Migration. *Zeitschrift für Neuropsychologie, 26*, S. 81–95.

Staniloiu, A., Vitcu, I. & Markowitsch, H. J. (2011). Neuroimaging and dissociative disorders. In V. Chaudhary (Ed.), *Advances in brain imaging* (S. 11–34). INTECH – Open Access Publ.

Abbildungslegende

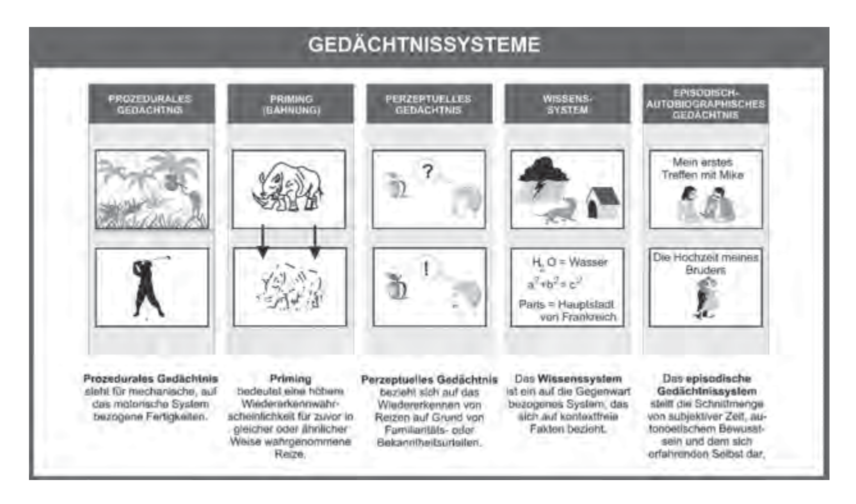


Abb. 1. Die fünf Langzeitgedächtnissysteme nach Markowitsch und Staniloiu (2012a). Es wird angenommen, dass die linken beiden sowohl phylogenetisch (stammesgeschichtlich) wie ontogenetisch (individualgeschichtlich) zuerst entstanden und im Wesentlichen unbewusst verarbeitet werden. Die nachfolgenden beiden Gedächtnissysteme gelten dann als „noetisch", d.h., als durch das Bewusstsein gesteuert. Das fünfte System wird dann als „autonoetisch" eingestuft. Es enthält die persönlichen Erlebnisse und Erinnerungen, die immer auch emotional eingefärbt sind und deswegen auf Hirnebene eine Synchronisation kognitiver und affektiver Aspekte der Erinnerung erfordern.

Erzählen gegen das Vergessen: Erinnerungen an den Armeniergenozid in Katerina Poladjans *Hier sind Löwen* und Ronya Othmanns *Die Sommer*

Kirsten Prinz (Gießen)

Die Erinnerungen an den Armeniergenozid, jener Ereignisse, die in den Jahren 1915/16 stattfanden und mit der Vernichtung von etwa 1,5 Mio. Armenierinnen und Armeniern durch die jungtürkische Regierung und deren Exekutive verbunden sind, erfährt in der Bundesrepublik immer wieder phasenweise, jedoch keine kontinuierliche Aufmerksamkeit. Auch im deutschsprachigen Gegenwartsroman gibt es keine Genre- oder Traditionsbildung um den armenischen Völkermord, vereinzelte literarische Auseinandersetzungen sind jedoch vorhanden.[1]

Am prominentesten ist nach wie vor Franz Werfels noch im November 1933 veröffentlichter Roman *Die vierzig Tage des Musa Dagh*. Ebenfalls eine deutsch-jüdische Deutungsperspektive einnehmend, aber vom Wissen um den Holocaust geprägt, ist Edgar Hilsenraths *Das Märchen vom letzten Gedanken,* erschienen 1989. Neben diesen beiden wohl bekanntesten Texten finden sich jedoch auch aktuelle literarische Äußerungen: *Hier sind Löwen* (2019) von Katerina Poladjan und Die Sommer (2020) von Ronya Othmann.

Beide Autorinnen arbeiten nicht nur literarisch, sondern auch journalistisch. Während in Poladjans Roman *Hier sind Löwen* der Genozid im Zentrum des Romans steht, wird er in Othmanns Neuerscheinung lediglich auf wenigen Seiten thematisiert. Gerade dieses „Erzählen vom Rand her" fördert jedoch die Intensität der literarischen Darstellung, indem die historisch tieferliegende armenische Vernichtungsgeschichte mit der gegenwärtigen Verfolgung der kurdisch-jesidischen Bevölkerung in Nordsyrien zusammengeführt wird. Beide Romane sollen daher in den literarischen Besonderheiten, Deutungs- und Darstellungsweisen kurz vorgestellt werden.

1 Einen Überblick zu literarischen Veröffentlichung, die sich mit diesem Genozid befassen, gibt Mecklenburg 2015.

1. *Katerina Poladjan: Hier sind* Löwen *(2019)*

Katerina Poladjan nimmt in dem Roman auch ihre eigene Familiengeschichte als Schreibanlass. Konsultiert man ihre persönliche Webseite, so erfährt man, dass sie 1971 in Moskau geboren wurde und seit 1979 in Deutschland lebt. Parallel zu ihren literarischen Texten, schrieb sie zwischen 2015 und 2018 auch den Blog *Freitext* für ZEIT ONLINE. Darin portraitiert sie Alltagssituationen aus Deutschland, aus Moskau und aus der Türkei. Bezeichnenderweise beginnt ihr Blog mit dem Eintrag am 23. April 2015, also einen Tag vor dem armenischen Nationalfeiertag, der zugleich Gedenktag ist: Hundert Jahre zuvor, am 24. April 1915 begann die Inhaftierung von Armeniern in Istanbul. In der armenischen Gedächtnisbildung gilt dieses Ereignis als Beginn des Genozids.

Den narrativen wie informationsvermittelnden Ausgangspunkt für den Blog bildet wiederum die Geschichte des Großvaters der Autorin: Man erfährt, dass Hrant Poladjan in Ordu, einem Ort an der östlichen Schwarzmeerküste geboren wurde. Beschrieben werden sodann die gewaltsamen Ausschreitungen in Ordu. Dabei handelt es sich keineswegs um dokumentarisch-autobiografische oder familiär tradierte Schilderungen. Vielmehr ist das Erzählen bereits in diesem Blog an der Grenze von Bezugnahme auf historische Ereignisse und deren fiktiv-narrativer Formung angesiedelt. Am Anfang der Erinnerung steht folglich die Narration, keineswegs die Zeitzeugenschaft:

> Mein Großvater ist gestorben, als ich zwei Jahre alt war, ich saß zu seinen Füßen, als sein Herz zu schlagen aufhörte. Alles, was ich über ihn weiß, hat mir mein Vater erzählt. Und alles, was mein Vater über ihn weiß, hat ihm seine Mutter Lilja erzählt. Mein Großvater hat wenig erzählt, und nichts über die Zeit in Ordu 1915. (Poladjan 2015).

Amnesie, Schweigen, bruchstückhafte Weitergabe von Erinnerungen sind folglich bereits konstitutiv für das Familiengedächtnis, wenn es um die eigene Verfolgungsgeschichte geht. Der Blogbeitrag für ZEIT ONLINE wird wiederum zu einem Medium, in dem das Verhältnis zwischen Erinnern und Erzählen reflektiert und vermittelt wird. Zugleich macht dieser Text die Bedingungen des eigenen Schreibens transparent, die dem vier Jahre später erschienenen Roman *Hier sind Löwen* zugrunde liegen. Die Geschichte des Großvaters bildet auch hier den Kern der Erzählung, wird jedoch aus einem autofiktiven Zusammenhang des Blogbeitrags in die Erzählfiktion des Romans verschoben.[2] Die Handlung verläuft auf einer Gegenwarts- und einer

2 Bereits Assmann 2009: 60 hat die enge Verbindung von „Fakten und Fiktion" für den Familienroman herausgearbeitet.

Vergangenheitsebene. Die gegenwärtigen Ereignisse werden aus der Sicht der Protagonistin Helen Mazavian erzählt. Nimmt man die Frage nach den literarischen Darstellungsmöglichkeiten des Genozids in den Blick, so zeigt sich, dass es keineswegs um ein bruchloses Nacherzählen von Ereignissen geht, sondern die Bedingungen des Erinnerns ein wesentliches Element des Erzählverfahrens sind.

Diese erinnernd-reflexive Darstellung ist zudem mit einer spezifischen Erzählstrategie verbunden: Es sind gerade die Nachwirkungen des Genozids, die in Gesprächen und Konflikten, Beziehungen und Brüchen innerhalb der Familie fortdauern und an denen sich die Protagonistin abarbeiten muss. Diese indirekte und dennoch präsente generationenübergreifende Tradierung wird über eine Erbschaft[3] vermittelt und ist somit an ein Objekt gebunden**.** In Poladjans Roman *Hier sind Löwen* ist es ein altes Familienfoto, das bereits Helen Mazavians Mutter Sara von ihren Eltern erhalten hat. Die rätselhaften Spuren des Erinnerungsmediums, hier sind es die fotografierten unbekannten Verwandten und ein handschriftlicher Vermerk auf der Rückseite des Fotos („Artaschat 1957“), initiieren somit die familiäre Spurensuche. Zumindest in Poladjans Roman geschieht diese nicht unbedingt freiwillig, sondern auf Weisung der Mutter Sara. Zwar setzt sich Sara als Kuratorin und Künstlerin in ihren Bildern mit dem Genozid auseinander, die eigentliche Suche im Sinne eines konkreten Sich-auf-den Weg-Machens wird jedoch auf Ihre Tochter Helen verlagert. Dabei geht es auch um den Nachvollzug einer transnationalen Migrationsgeschichte: Helen ist in Deutschland aufgewachsen, ihre Mutter in Moskau. Die weitere Rekonstruktion wird zeigen, dass die familiären Spuren über Moskau hinaus nach Artaschat in der Nähe von Jerewan, ins türkische Grenzgebiet um Kars, aber auch bis an die Schwarzmeerküste reichen.

Möglich ist Helen Mazavians Aufbruch in die unbekannte Familiengeschichte, weil sie zunächst berufliche Gründe nach Erewan führen: Helen ist Buchrestauratorin und hat den Auftrag eine Familienbibel am Mesrop-Maschtoz-Institut zu restaurieren und dort die armenische Buchbindetechnik zu erlernen. Diese Restaurationsarbeit erschöpft sich keineswegs in einer rein technischen Konservierung, sondern ist mit einer allmählichen Annäherung, einem Sich-Einlassen auf das Buchobjekt verbunden: So fragt sich Helen nach dem Verbleib herausgerissener Bilder. Bei ihren weiteren Recherchen im Archiv stößt sie auf eine Tüte mit „Überresten“, die sich in der Familienbibel befunden haben. Die Bibel wird somit gerade durch Ihre Lückenhaftigkeit,

3 Die Bedeutung von Erbschaft und (schuldhafter) Auseinandersetzung mit dem Genozid an den Armeniern hat zuerst Eigler in Bezug auf Zafer Şenocaks *Gefährliche Verwandtschaft* untersucht, vgl. Eigler 2005: 67–80.

aber auch durch die Einlagerungen zu einem Speichermedium,[4] das jedoch rätselhaft bleibt und gerade keinen Zugang zur Vergangenheit ermöglicht.

Dennoch führen gerade die Bestandteile des Buches zu einer armenischen Familiengeschichte der Vernichtung und des Überlebens. Hinweise zur Vergangenheit finden sich im Kolophon, einem Spezifikum armenischer Familienbibeln: Hier werden wichtige familiäre Ereignisse handschriftlich verzeichnet und dienen somit der Wahrung des Familiengedächtnisses. Man erfährt, dass das Evangeliar 1733, im Kloster Geghard geschrieben und angefertigt wurde (vgl. HsL 61). Der letzte Ortseintrag verzeichnet das südrussische Anapa 1963.

Zum Erinnerungsmedium wird die Bibel jedoch auch durch ihre materielle Beschaffenheit bzw. ihre Größe. So bemerkt Evelina, die Leiterin der Restaurationswerkstatt:

> Warum glauben Sie, sind unsere Bibeln so klein und handlich im Vergleich zu den abendländischen Handschriften? Viele dieser schwergewichtigen westlichen Handschriften sind zu selbstbewusst, ich will dich beeinflussen, ich will dich einschüchtern, sagen sie. Die armenischen Familienbibeln mussten so klein sein, damit man sie jederzeit unter den Arm klemmen konnte. Und das haben die Menschen getan. (HsL, S. 61 f.).

Eine wiederkehrende Erfahrung von Verfolgung wir hier bereits über durch die Buchgröße verkörpert, wobei sich diese Deutung erst im gemeinsamen Gespräch entwickelt. Erzählstrategisch wiederum werden über die Bibel Gegenwarts- und Vergangenheitsebene miteinander verbunden: Auf der Gegenwartsebene erzählt Helen nicht nur von den Restaurationsarbeiten, sondern auch von Freundschaften, Liebe und aktuellen Themen in Armenien. Auf der Vergangenheitsebene wird kapitelweise in einer Art Gegenblende die Geschichte der Bibel vermittelt.

Erzählt wird die Geschichte um Anahid und Hrant und den Ausschreitungen gegen die armenischen Einwohner Ordus, von der Flucht der beiden Geschwister ins Gebirge, von physischer Erschöpfung, Bedrohung durch muslimische Bewohner, aber auch von unerwarteter Hilfe. Während Anahids Geschichte abbricht, wird von Hrants Überleben berichtet. Von seiner Umbenennung in Safet, seiner Unterbringung in einem armenischen Waisenhaus, schließlich von der versteckten Rückkehr in seine Heimatstadt Ordu, wo er im Haus des griechischen Schusters Meister Stalianós lebt und von nun an Fondás genannt wird. Später übernimmt der muslimische Izzet Usta, eigentlich

4 Auf den Zusammenhang von Speichern und Sinnanreicherung verweist unter anderem Erll 2005: 157, hier jedoch allgemein bezogen auf die gedächtnisstiftende Bedeutung literarischer Werke.

aus Kreta kommend, die Werkstatt und nennt Hrant von nun an Ozan. Hrant gelingt es, unter falschen Namen in seiner Heimat Ordu zu überleben und lernt durch Zufall seine zukünftige armenische Frau kennen. Ihre beiden Zwillingstöchter Seda und Melek tragen bereits türkische Namen.

Auf die Zwillinge stößt wiederum Helen über die Eintragung im Kolophon, das eben auch Ordu verzeichnet. Während Melek jegliche Erinnerungen abstreitet, erzählt Seda die Geschichte ihres Vaters, von seiner Flucht und von seiner Rückkehr ins Wohnhaus seiner Eltern. Was jedoch die Zwillinge und auch Helen nicht wissen können: Es ist genau diese Familienbibel, die Hrant lange Zeit auf seiner Flucht bewahren konnte, bis er sie schließlich doch verlor. Die Befragung der beiden letzten Armenierinnen in Ordu führt also nicht zu einer eindeutigen Auflösung der Familiengeschichte und zur Rückgabe der Bibel. Während eine eindeutige Rekonstruktion des Eigentums ins Leere läuft, ist es Sedas Erzählen, das bei aller Bruchstückhaftigkeit gedächtnisstabilisierend wirkt. Auch hier wird folglich über die Figureninteraktion die Bedeutung von Narration, nicht von Rekonstruktion unterstrichen.

Familienfoto und Bibel dienen daher keineswegs der unmittelbaren Bereitstellung von Information. Vielmehr bewahren sie Spuren vergangener Ereignisse. Als solche sind sie ein letztes fragiles Zeugnis, das auf die Existenz der Vorfahren verweist. „Vergessen“ wiederum ist Überlebensbedingung und Negierung zugleich. Während Hrant ein mehrfacher Wechsel des Namen unfreiwillig als Bedingung für Schutz und Überleben widerfährt, „vergisst“ seine Tochter Melek die eigene armenische Herkunft, zugunsten einer türkischen Identität. Erinnerungsstiftend wiederum wirkt das Gespräch, die Begegnung, angeregt durch die Objekte Bibel und Familienfoto. Die Romanhandlung veranschaulicht somit die gedächtnisstiftende Wirkung des Dialogs, der offenen Spurensuche und des Sich-Einlassens auf ungeplante Erlebnisse.

2. *Ronya Othmann:* Die Sommer *(2020)*

Ronya Othmanns *Die Sommer* ist nicht um den Genozid an den Armenier*innen zentriert. In dem knapp 300 Seiten umfassenden Roman kommt die armenische Vernichtungsgeschichte nur auf etwa drei Seiten vor. Gerade deshalb stellt sich die Frage, wie und in welchem Zusammenhang narrative Verbindunglinien zur Haupthandlung gezogen werden. Die Geschichte selbst ist transnational in Deutschland und im kurdischen Gebiet Nordsyriens, im unmittelbaren Grenzgebiet zur Türkei verortet. Protagonistin des autofiktiven Romans – Othman legt ihre eigene Kindheits- und Jugenderinnerungen als deutsche kurdische Jesidin zugrunde – ist Leyla. Sie wächst als Tochter einer

Deutschen und eines jesidischen Kurden aus Nordsyrien in Süddeutschland auf, die Sommer verbringt sie jedoch im Heimatdorf ihres Vaters Tel Khatoun.

Erzählt wird von Alltag, Familie und dem Leben als kurdische Jesiden unter dem Assad-Regime. Prägend für die Dorfbewohner ist der Status als Staatenlose in ihrem eigenen Land: Einen Pass besitzen sie in der Regel nicht, in den amtlichen Dokumenten wie der Geburtsurkunde befindet sich der Vermerk *adschnabi*, Ausländer (vgl. Die Sommer, S. 100). Anschaulich zeigt der Roman was es heißt, ohne Bürgerrechte im eigenen Land zu leben. Dazu gehört auch der prinzipielle Ausschluss vom Universitätsstudium. Regelmäßige Besuche vom Geheimdienst und willkürliche Inhaftierung zwangen Leylas Vater schließlich zur Flucht.

Auch für diesen Roman ist die Bewahrung von Erinnerung der wesentliche Impuls für das Erzählen. Allerdings bildet hier keine frühere, sondern eine aktuelle Vernichtungsgeschichte den narrativen Ausgangspunkt: Der Völkermord an den Jesiden im Dschingal im August 2014. Die deutsch-jesidisch-kurdische Perspektive der Erzählerin entsteht aus dem Wissen des Danach: „Eine Geschichte, dachte sie, erzählt man immer vom Ende her. Auch wenn man mit dem Anfang beginnt." (Die Sommer, S. 10).

Vom Ende her erzählen heißt hier auch: Den Untergang einer Welt vermitteln, die es so nicht mehr gibt. 2011 macht die Protagonistin ihr Abitur. Es ist zugleich der erste Sommer, den sie nicht in Tel Kathoun verbringt. Erzählen bedeutet hier die Bewahrung von Erinnerung an eine Kindheit und Jugend im kurdisch nordsyrisch-türkischen Grenzgebiet, und zugleich das Gedenken an Familienangehörige, insbesondere an die Großmutter. Die Geschehnisse seit 2011, dem Beginn des Arabischen Frühlings in Syrien, verfolgt Leyla im Fernsehen und im Netz. Was als Aufbruch beginnt, kippt in den Gegenschlag der Assad-Regierung. Für Leyla überlagert sich die Gewalt in Syrien mit ihrem Umzug nach Leipzig und dem Beginn des Studiums. In dieser schwierigen Übergangsphase erreichen Leyla die Bilder von der Vernichtung der Jesiden durch den IS:

> Shingal sei umzingelt, hieß es, Shighal sei verwundet. Der Nachrichtensprecher wiederholte seine Sätze immer wieder, nur manchmal änderte sich der Wortlaut oder wechselte sein Gesicht. [. . .] Leyla sah den Moderator und den zugeschalteten Reporter im kurdischen Fernsehen, wie sie, als sie von Shingal berichten, gleichzeitig in Tränen ausbrachen. (Die Sommer, S. 256).

Zwar kann sich Leylas Verwandtschaft retten und nach Deutschland fliehen. Der Tod der Großmutter steht jedoch auch für die Krise der Überlebenden und für familiäre Verwundungen. Darüber hinaus wird über die Familie eine multidimensionale Öffnung – sowohl historisch als auch multiethnisch – ermöglicht. Die türkisch-syrische Grenzregion wird über das Zusammenleben verschiedener Ethnien auch zum Raum wiederkehrender Genozide, so

auch des armenischen Völkermordes (vgl. Die Sommer, S. 130 f.). Verbunden wird diese gemeinsame Vernichtungserfahrung über das generationenübergreifende Familiengedächtnis:

> Manchmal bekam der Großvater Besuch von einem Freund, an dessen Name sich Leyla später nicht mehr erinnern konnte. In der Familie hatten sie ihn nur *den Armenier* genannt. Er kam ins Dorf, blieb zum Tee oder auch für ein paar Tage. Der Armenier war in derselben Gegend aufgewachsen wie er Großvater, Beşiri hieß sie, in der Nähe von Batman. Ob die zwei sich schon damals gekannt hatten oder nur ihre Familien miteinander in Verbindung standen, wusste Leyla nicht. [. . .]
>
> Sie waren vollkommen damit beschäftigt, ihre Erinnerungen abzugleichen, sprachen über Familie, Dörfer und Namen, die Leyla noch nie gehört hatte. Der Armenier war ein paar Jahre jünger als der Großvater. Heute wusste Leyla, dass beide, der Großvater und der Armenier, die von ihnen ausgesprochenen Namen, die Familien und Dörfer auch nur aus Erzählungen kennen konnten, wie sie schon lange verschwunden waren, als die zwei geboren wurden. 1915,1916, las Leyla Jahre später, als sie studierte, und hatte plötzlich Jahreszahlen für das, worüber die beiden immer wieder gesprochen hatten. (Die Sommer, S. 30 f.)

Auch hier ist ein Rückbezug auf Zeitzeugenschaft nicht möglich. Es das Erzählen selbst, über das Erinnerungen gebildet werden. Auf der Gegenwartsebene ist es ein Schreiben, d. h, eine narrative Darstellungsweise, die sich vor der Herausforderung gestellt sieht, den erst wenige Jahre zurückliegenden Genozid an den nordsyrischen Jesiden in Worte zu fassen. Historisch wiederum ist es ein tradierendes Erzählen, das immer schon von Erinnerungsbrüchen und vom Verschwinden der Überlebenden geprägt ist. Die hier angelegte räumlich-zeitliche Mehrdimensionalität, rückt die ansonsten getrennt wahrgenommenen Vernichtungen zu einer sich wiederholenden Geschichte der Verfolgung von Minderheiten zusammen. Deren Zusammenführung führt gerade nicht zu deren Relativierung, sondern zu einer Intensivierung der Erinnerung.

Literatur reflektiert somit die Bedingungen des Tradierens, aber auch die Frage nach der Darstellbarkeit von Genoziden. Familiäre und mediale Vermittlung erweisen sich hierbei als narrative Möglichkeit, im Modus des Literarischen die Arbeit am kollektiven und kulturellen Gedächtnis zu stabilisieren. Diese literarische Intervention ist gerade dann von Bedeutung, wenn Erinnerung in Brüchen, Blockaden und erinnerungspolitischen Schüben verläuft – wie bei dem Völkermord an den Armenierinnen und Armeniern der Jahr 1915/1916. Oder aber wenn Genozide der Gegenwart von tagespolitisch akuten Krisen überdeckt werden, ohne bereits stabil im gesellschaftlichen, auch bundesrepublikanischen Gedächtnis verankert zu sein.

Literaturverzeichnis

Assmann, Aleida (2009): *Unbewältigte Erbschaften. Fakten und Fiktionen im zeitgenössischen Familienroman*, in: Generationen: Erfahrung – Erzählung – Identität (hrsg. v. Kraft, Andreas und Weißhaupt, Mark), Konstanz: UVK, S. 49–69.

Eigler, Friedericke (2005): *Gedächtnis und Geschichte im Generationenroman seit der Wende.* Berlin: Erich Schmidt.

Erll, Astrid (2005): *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler.

Mecklenburg, Norbert (2015): *Zeugnis, Empathie, Trauer. Kritische Notizen zu Literatur über den türkischen Genozid an den Armeniern*, in: Literaturkritik.de, 25.03.2015, online unter URL: https://literaturkritik.de/id/20398 [Abruf 2021-10-03].

Othmann, Ronya (2020): *Die Sommer*, München: Carl Hanser. [abgekürzt als: Die Sommer].

Poladjan, Katherina (2015): *Das Grauen wiederholt sich jeden Tag,* in: ZEIT ONLINE, Blog *Freitext*, 23.04.2015, online unter: URL: https://blog.zeit.de/freitext/2015/04/23/armenien-genozid-grossvater-poladjan/ [Abruf 2021-10-03].

Poladjan, Katerina (2019): *Hier sind Löwen,* Frankfurt/Main: S. Fischer. [abgekürzt als: HsL].

Grenzgänger der Kulturen in Selim Özdogans Romantrilogie

Marijana Jeleč (Zadar)

1. Einführung

Eine in modernen Gesellschaften zunehmende kulturelle Vielfalt hält die Diskussion über den Kulturbegriff weiterhin in Gang und prägt auch die Gegenwartsliteratur. Das traditionelle Kulturverständnis, das auf den Kulturphilosophen Johann Gottfried Herder zurückgeht, der Kultur als Lebensform von Völkern bezeichnet (Gemende et al. 1999: 12; Handschuck & Klawe 2004: 67) und als ein Ensemble von Merkmalen, bestehend aus Sprache, Denken, Wahrnehmen, Habitus, Institutionen und materiellen Hervorbringungen wie Kunst, Musik und Architektur, verstanden hat, hat sich verändert, denn Kulturen werden nicht mehr als homogen und statisch betrachtet (Gemende et al. 1999: 13; Nick 2003: 118 f.), sondern durch Prozesshaftigkeit, Veränderbarkeit, Vielfältigkeit und Widersprüchlichkeit geprägt (Hinz-Rommel 1994: 39 f.). Die von Chiellino vorgeschlagene Bezeichnung „interkulturelle Literatur“ (2000) dient als terminologische Alternative gegenüber den in der Literaturwis senschaft etablierten Begriffen Ausländer-, Gastarbeiter-, Migrations- oder Migrantenliteratur insbesondere dann, wenn es darum geht, Texte nach ihrem Gehalt und ihrer Form statt nach ihrem Rezeptions- und Vermittlungskontext zu beschreiben (Zimmermann 2006: 13, zit. nach Rösch 2004: 98). Die interkulturelle Literatur, die als Literatur von Schriftstellerinnen und Schriftstellern, die von mindestens zwei Kulturräumen geprägt sind (Cornejo 2017: 16), verstanden wird, ist längst schon als wichtiger Teilbereich der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur etabliert.

Die Herkunft zeigt sich nun auch als eine Inspiration für den türkischstämmigen deutschen Schriftsteller Selim Özdogan (Jg. 1971) und seine Werke (Cheesman 2007: 69), in denen die Themen wie Heimatverlust, Identitätssuche sowie Schnittpunkte einer gegenseitigen Durchdringung von zwei verschiedenen Kulturen, die Zerrissenheit zwischen zwei Welten, Kulturen und Sprachen und die Notwendigkeit einer Verortung vorherrschen. Özdogans Œuvre umfasst von 1995 bis 2021 zwölf Romane und mehrere Kurzprosabände. Ein Bezug zur Gegenwart lässt sich durchgehend herstellen. Das bezieht sich genauso auf Özdogans Romantrilogie, die zwischen 2005 und 2017 entstanden ist, und der sich dieser Beitrag auch widmet. Er führt die wissenschaftliche Diskussion zu literarischen Texten der deutsch-türkischen

Gegenwartsliteratur weiter und untersucht das Aufeinandertreffen unterschiedlicher Kulturen in Özdogans Romanen *Die Tochter des Schmieds* (2005), *Heimstraße 52* (2011) und *Wo noch Licht brennt* (2017).[1] Ausgehend von der These, dass sich Identität lebenslang entwickelt, wird untersucht, wie die Identität des Einzelnen, der in einem bestimmten Kulturraum geboren und durch Emigration mit einer neuen Kultur konfrontiert ist, beeinflusst wird bzw. wie das Eigene und das Fremde unter diesen Umständen erfahren werden.

Der Roman *Die Tochter des Schmieds* schildert die Lebensgeschichte einer jungen Frau in der Türkei vor deren Migration nach Deutschland. Im Folgeroman *Heimstraße 52* wird dann die Geschichte nach Deutschland verlagert, d.h. das Leben und die Entwicklung der türkischen Familie in der deutschen Gesellschaft fokussiert. Im Roman *Wo noch Licht brennt* geht es wieder zurück in die Türkei, um dort die letzten Jahre des Lebens zu verbringen. So übersichtlich wie das klingen mag, ist es aber nicht, denn die Familie Yolcu, was auf Deutsch Passagier oder Reisender bedeutet, ist in ständiger Bewegung zwischen diesen beiden Ländern, und so geht es hin und her auf der Suche nach einem besseren Leben, was sich als Kreisprozess des Findens und Verlierens der Heimat herausstellt. Deutsch-türkische Schriftstellerinnen und Schriftsteller reflektieren in ihren Werken gerade Gewinne und Verluste, „die mit dem Wechsel von Land und Kultur verbunden sind“ (Hofmann 2007: 157). So sieht es auch der deutsch-türkische Literaturwissenschaftler Sargut Şölçün: „Im allgemeinen drückt die Literatur der türkischen MigrantInnen in Deutschland die dichterische Reflexion der Einwanderung aus. Auf eine spezifische Weise haben sich die Begegnung der unterschiedlichsten Lebensweisen und Auffassungen, ihre Konfrontationen sowie ihr Ineinandergreifen in literarischen Modellen niedergeschlagen. Sie enthalten aber auch Rückblicke, Bilder und Vorstellungen, die auf eine zum Teil starke Präsenz der verlassenen Heimat im schriftstellerischen Bewußtsein hinweisen, und werden dadurch zugleich Objektivierungsversuche der Auswanderung, die in der türkischen Geschichte eine (. . .) Öffnung des Landes zur Welt bildet.“ (Şölçün 2007: 135).

Gerade bei Migrationen treffen unterschiedliche kulturelle Muster aufeinander, Individuen aus verschiedenen Kulturen interagieren und tauschen sich aus. Migrationsprozesse sind allgegenwärtig und prägen sowohl individuelle Biographien als auch ganze Familiengeschichten wie in diesem Fall. Migration bedeutet auch oftmals eine doppelte Isolation: Einerseits kommt es durch Migration zu Fremdheitserfahrungen in der Aufnahmegesellschaft,

1 Aus *Die Tochter des Schmieds* wird unter Angabe der Sigle „TS“, aus *Heimstraße 52* unter Angabe der Sigle „H“ und aus *Wo noch Licht brennt* unter Angabe der Sigle „LB“ im Fließtext zitiert.

andererseits zur Distanzierung von dem Kollektiv, das in der Heimat zur Identitätsstiftung des Einzelnen beigetragen hat. In der Folge eröffnen solche Erfahrungen viele Fragen, die die eigene Identität und Zugehörigkeit betreffen, und oftmals werden diese Fragen mit der Beschreibung einer sogenannten Zwischenposition oder eines Dazwischenseins beantwortet. Ein Gedicht des deutsch-türkischen Schriftstellers Alev Tekinay (Jg. 1951) trägt diesen abstrakten Begriff gerade als Titel und artikuliert ambivalente Gefühle im Hinblick auf das Konzept der „doppelten Heimat“.

> *Jeden Tag packe ich den Koffer*
> *ein und dann wieder aus.*
>
> *Morgens, wenn ich aufwache,*
> *plane ich die Rückkehr,*
> *aber bis Mittag gewöhne ich mich mehr*
> *an Deutschland.*
>
> *Ich ändere mich*
> *und bleibe doch gleich*
> *und weiß nicht mehr,*
> *wer ich bin.*
>
> *Jeden Tag ist das Heimweh*
> *unwiderstehlicher,*
> *aber die neue Heimat hält mich fest*
> *Tag für Tag noch stärker.*
>
> *Und jeden Tag fahre ich*
> *zweitausend Kilometer*
> *in einem imaginären Zug*
> *hin und her,*
> *unentschlossen zwischen*
> *dem Kleiderschrank*
> *und dem Koffer,*
> *und dazwischen ist meine Welt.*
> („Dazwischen“, Tekinay 2001)

2. *„Die ganze Welt ist eine Fremde. . .“*

Ähnlich wird auch Özdogans Roman *Die Tochter Schmieds* von „Zwischengefühlen“ getragen. Die Handlung beginnt auf einem anatolischen Dorf, wird in Deutschland fortgesetzt, wechselt danach immer wieder den Schauplatz zwischen Deutschland und der Türkei, zwischen der Heimat und der Fremde, wobei jeder neue Wechsel auch mit der Schwierigkeit einer Definition von Heimat und Fremde verbunden ist. Die Vorstellungen von Heimat und Fremde wechseln aber nicht nur, indem die Figuren hin- und herreisen, sondern auch psychologisch, in Gedanken und Erinnerungen.

Güls Familiengeschichte beginnt in Anatolien in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts. Ihr Vater Timur ist der Sohn eines Schmieds in einer kleinen anatolischen Stadt. Dieser lernt das Handwerk seines Vaters und führt nach dessen Tod die Schmiede erfolgreich weiter. Mit fünfundzwanzig wird er mit der zehn Jahre jüngeren Fatma verheiratet, gemeinsam ziehen sie aufs Dorf. Sie gebiert ihm drei Töchter, Gül, Melike und Sibel und stirbt an einer Typhuserkrankung. Timur heiratet ein zweites Mal, dennoch ist es Gül, die Älteste unter den Kindern, die die Mutterrolle einnimmt. Sie macht eine Lehre als Schneiderin, heiratet Fuat, bekommt zwei Töchter und folgt ihrem Mann aus wirtschaftlichen Gründen nach Deutschland. Entgegen möglichen Erwartungen der Leserinnen und Leser liegt im ersten Roman der Fokus auf den Fremdheitserfahrungen in der Heimat Türkei und den Fremdheitserfahrungen im Rahmen der Modernisierung und des technologischen Fortschritts. In Bezug auf die dargestellten Fremdheitserfahrungen in der Heimat können unter anderem Güls erste Begegnungen mit Stadtkindern und ihre Beobachtungen am ersten Schultag genannt werden. Als ihre Familie aus dem Dorf in die Stadt zieht, wird sie wegen ihres Dialekts von den Stadtkindern ausgelacht. Doch auch ein späterer Besuch im Dorf hat etwas Befremdendes für die Protagonistin:

> Als ihre Freundinnen Gül erkennen, ist die Freude groß, doch schon bald sagt eins der Mädchen: – Du redest ja wie ein Kekskind. Gül verstummt sofort. Kekskinder, das sind die Kinder der Reichen aus der Stadt, das sind Kinder, die kein trockenes Brot essen, das sind Kinder, die verweichlicht sind, die zerbröckeln, wie ein Keks, den man in Milch tunkt. [. . .] Als sie das nächste Mal etwas sagt, redet sie so ähnlich wie alle anderen. Zuerst kommen ihr die Worte aus ihrem eigenen Mund fremd vor, aber sehr bald hat sie sich daran gewöhnt. Und wenn ihr doch ein Kekskindwort rausrutscht, scheint es niemand zu bemerken. (TS 134).

Ihre neue Schule in der Stadt erscheint ihr im Vergleich zur Schule auf dem Dorf anders:

> Die Schule kommt Gül riesig vor, sie wird sich hier verlaufen. In der alten Schule haben sie in den Pausen einfach draußen gespielt. Hier gibt es einen Hof, auf dem alle Kinder schon versammelt sind, um die Nationalhymne zu singen. Es sind so viele Kinder, daß Gül sich fragt, wie die alle ins Klassenzimmer passen sollen. [. . .] Gül singt die Hymne mit. Wenigstens die ist die gleiche. Danach führt die Lehrerin die Gruppe, bei der sie gestanden hat, in ein Klassenzimmer. Jetzt beginnt Gül zu begreifen, warum die Schule so groß und unübersichtlich ist. Die Schüler werden auf verschiedene Klassenzimmer verteilt. Sie braucht noch einen weiteren Tag, um zu verstehen, daß das hier eine dritte Klasse ist, daß nicht die Schüler aller Klassenstufen zusammen in einem Raum sitzen. (TS 78).

Zudem tauchen aufgrund der Beschreibung des Übergangs von der agrarisch-handwerklichen zur industrialisierten Gesellschaft manche Erneuerungen in Zusammenhang mit der Modernisierung, der Technologie und dem Fortschritt auf. So erscheinen das Bett und das Radio als weitere moderne Erneuerungen in Leben der Familie. Bevor der Vater seiner Tochter Gül den Mechanismus des Radios erklärt, glaubt sie, dass im Inneren des Radios Menschen Theater spielen.

Im Folgeband *Heimstraße 52* wird die Geschichte von Gül und ihrer Familie fortgesetzt. Gül ist auch hier die Hauptfigur. Der Roman fängt mit ihrer Ankunft in Deutschland an und schildert den Anfang eines neuen Lebens. Er veranschaulicht sowohl Fremdheitserfahrungen als auch Anpassungsversuche in beiden Ländern. In Deutschland baut sich die Familie in der Heimstraße 52 ihr zweites Zuhause auf. Dennoch steht die Frage, wann man wieder in die Türkei zurückzukehren wird, immer im Raum. Güls Arbeitslosigkeit, die Hochzeit ihrer älteren Tochter und das fertiggestellte Haus in der Türkei führen Gül zum Gedanken, die Rückkehrhilfe, welche die deutsche Regierung den Arbeitsmigranten anbietet, zu akzeptieren. Gemeinsam mit ihrer jüngeren Tochter zieht sie nach 15 Jahren zurück in die Türkei, die ihr nun aber fremd erscheint. Auch Güls Tochter lernt ihre ursprüngliche Heimat und seine Sprache neu kennen. In der Schule wird sie wegen Sprachfehlern ausgelacht:

> – Ach, die anderen lachen immer über mich, und ich komme mir total dumm vor, weil ich so viele Sachen nicht weiß. Die können alle Sultane auswendig und wann sie gelebt haben, und wir hatten in Geschichte nur den Zweiten Weltkrieg und die Weimarer Republik. Ich wusste heute das Wort für Lineal nicht, ich hatte es noch nie auf Türkisch gehört. – Ja, sagt Gül und nimmt ihre Tochter in den Arm, und ich habe mich verlaufen, wie am Anfang in Deutschland. Es ist normal, wir sind in ein anderes Land gezogen, wir müssen ein wenig Geduld haben. Jetzt weiß du, was Lineal heißt, und morgen lernst du wieder etwas Neues. (H 205).

Auffallend ist, dass Gül hier die Türkei bzw. ihr Eigenes als das „Andere" und als „ein anderes Land" bezeichnet. Für Gül ist dieses „andere Land" das ehemals Vertraute, d.h. dass ihr das Eigene, das irgendwann einmal vertraut und bekannt war, nun fremd vorkommt. Diese Art der Fremderfahrung, die Gül und ihre Tochter in ihrer Heimat nach der Migration erleben, beschreibt den Begriff „doppelte Fremdheit", den Andrea Leskovec in ihrem Einführungsbuch in die interkulturelle Literaturwissenschaft wie folgt erklärt: „Eine gewisse Zwischenposition nehmen Texte ein, die Erfahrungen wie Migration, Exil oder Deportation und die damit verbundene doppelte Fremdheit darstellen, da sie, je nach Perspektive, beide Fremdheitserfahrungen miteinander verbinden. Aus der Perspektive des Migranten erscheint die neue Kultur als das unbekannte Draußen, das nicht selten als Ort des Ausschlusses erfahren wird, was zu Erfahrungen wie Entwurzelung, Heimweh und Fremdsein führt. Andererseits wird aber auch die Heimat fremd, der man sich aufgrund der Abwesenheit entfremdet. Das führt dazu, dass die Sesshaften, Daheimgebliebenen den Migranten als Fremden behandeln, was wiederum Gefühle wie Wurzellosigkeit und Entfremdung auslösen kann." (Leskovec 2011: 59).

Das „unbekannte Draußen" stellt in Özdogans Roman Deutschland dar. Sie versuchen sich anzupassen, doch währenddessen entfremden sie sich von der türkischen Kultur, Gesellschaft und Ordnung. Güls Wahrnehmung des Fremden und Eigenen besteht aus einem gemischten Gefüge der zwei verschiedenen Ordnungen. Sie kann die Türkei nicht völlig als ihr Eigenes bezeichnen und gerade umgekehrt kann sie Deutschland nicht völlig als Fremde definieren. Diese sogenannte Zwischenposition, die vor allem Gül prägt, wird im folgenden Zitat deutlich: „Als sei dieses Land ein Magnet, ein Magnet, der auch dann noch Kraft besitzt, wenn der Ruf des Geldes längst verklungen ist und die Unmutsäußerungen der Deutschen kaum mehr zu überhören sind. Als sei das Land eine Droge, von der man nicht mehr loskommt. Oder ein Fluch, der auf einem lastet. Oder ein Versprechen, das man nicht vergessen mag. Oder eine Bequemlichkeit, die man nicht mehr missen möchte. Vielleicht auch eine Heimat, deren Ruhe und Ordnung man schätzt, obwohl man sich gleichzeitig nach Überschwang und warmen Chaos sehnt." (H 271).

Der Roman *Heimstraße 52* endet auf die gleiche Weise wie er anfing: Gül zieht nach acht Jahren in der Türkei wieder nach Deutschland, aber dieses Mal als eine andere Person und mit anderen Kenntnissen, worauf mit dem letzten Satz im Buch hingedeutet wird: „Wie viel fremder war ihr dieses Land, als sie das erste Mal hierherkam" (H 283).

Im Roman *Wo noch Licht brennt* ist Gül also wieder in Deutschland. Die Familie ist verstreut, ihre bereits erwachsenen Kinder leben teils in Deutschland, teils in der Türkei und Gül scheint irgendwo zwischen der türkischen und der deutschen Gesellschaft zu hängen, in einem Zwischenraum. Am Ende des ersten Romans findet sich der Satz „Die ganze Welt ist eine Fremde, die

wir irgendwann verlassen werden“ (LB 314), den Gül ein Bekannter vor der ersten Abreise nach Deutschland sagt, und der sich wie ein zentraler Gedanke durch die Trilogie zieht. Er deutet an, dass die Fremdheit sowohl im eigenen als auch in einem fremden Land erlebt werden kann. Als Rentnerin geht sie dann wieder zurück in die Türkei, auch wenn ihre Heimat nicht mehr das bietet, was sie ihr vor Jahren versprochen hat.

3. Schlusswort

Wo die Heimat anfangs noch als ein idealisiertes Bild des Ortes, in dem sie ihren Urlaub verbringen und ihre Familie besuchen können, konstruiert wurde, wird im Verlauf der Romantrilogie diese idealisierte Vorstellung der Heimat entlarvt und festgestellt: Die Heimat verändert sich, während man in der Fremde ist. Sie ist „nicht einzig, sondern wandelbar in den Grenzen, in denen [man] es selber [ist]. Es gibt eine zweite oder dritte Heimat; schon der Heimkehrer aus der Fremde findet nicht dieselbe Heimat, die er verlassen hat“ (Karakuş 2017: 164).

Im Ganzen gesehen sind die Heimat und die Fremde die zentralen Motive in dieser Romantrilogie. Die Analyse der drei Werke brachte schließlich hervor, dass das Fremdheitsgefühl im Roman eine enge Verbindung zum Raum hat. Die Fremdheit kommt insgesamt betrachtet in drei Formen vor: als Fremdheitserfahrung in der Heimat, Fremdheitserfahrung in Deutschland und als Fremdheit im Rahmen der Modernisierung, Technologie und des Fortschritts.

Heimat selbst wird in Gedanken der Figuren oftmals idealisiert und unveränderbar betrachtet, was sie nicht ist. Die zweite Heimat entsteht in der Fremde, wird aber von der Hauptfigur als solche erst mit Verzögerung anerkannt. Das idealisierte Bild der ersten Heimat wird bei der Rückkehr endgültig als eine Täuschung entlarvt. Die erste Heimat wird zu einer Fremde und die Fremde zur neuen Heimat. Schließlich kann festgestellt werden, dass Güls Vorstellung von Heimat von der Verbundenheit mit Menschen bestimmt wird und nicht von räumlichen Grenzen.

Literaturverzeichnis

Cheesman, Tom: *Novels of Turkish German Settlement. Cosmopolite Fictions.* New York: Camden House, 2007.

Chiellino, Carmine (2000): „Einleitung: Eine Literatur des Konsenses und der Autonomie – Für eine Topographie der Stimmen.“ In: Chiellino, Carmine

(Hrsg.): *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2000, S. 51–62.

Cornejo, Renata: „Von der Peripherie zum Zentrum: interkulturelle Literatur gestern und heute, dargestellt am Beispiel von Autoren und Autorinnen tschechischer Herkunft." In: Maurach, M./Urbanec, M. (Hrsg.): *Zentrum und Peripherie: aus literaturwissenschaftlicher Sicht*. Opava: Slezská Univerzita v Opavě, 2017, S. 15–29.

Gemende, Marion / Schröer, Wolfgang / Sting, Stephan: *Zwischen den Kulturen: pädagogische und sozialpädagogische Zugänge zur Interkulturalität*. Weinheim/München: Beltz Juventa, 1999.

Handschuck, Sabine/Klawe, Willy: *Interkulturelle Verständigung in der Sozialen Arbeit: Ein Erfahrungs-, Lern- und Übungsprogramm zum Erwerb interkultureller Kompetenz*. Weinheim/München: Beltz Juventa, 2004.

Hinz-Rommel, Wolfgang: *Interkulturelle Kompetenz: Ein neues Anforderungsprofil für die soziale Arbeit*. Münster/New York: Waxmann, 1994.

Hofmann, Michael: „Güls Welt. Erzählen und Modernisierung in Selim Özdogans *Die Tochter des Schmieds*." In: *Alman Dili ve Edebiyati Dergisi*, 19/2007, S. 155–168.

Karakuş, Mahmut: „Selim Özdogans Roman *Heimstraße 52* – Heimat zwischen Verklärung und Enttäuschung." In: Wolting, Monika (Hrsg.): *Identitätskonstruktionen in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Göttingen: V&R Unipress, 2017, S. 161–173.

Leskovec, Andrea: *Einführung in die interkulturelle Literaturwissenschaft*. Darmstadt: WBG, 2011.

Nick, Peter: *Ohne Angst verschieden sein: Differenzerfahrungen und Identitätskonstruktionen in der multikulturellen Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Campus Verlag, 2003.

Sargut Şölçün: „Literatur der türkischen Minderheit." In: Carmine Chiellino (Hrsg.): *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2007, S. 139–152.

Tekinay, Alev: „Dazwischen." In: *Viele Kulturen – eine Sprache. Adelbert-von-Chamisso-Preisträgerinnen und Preisträger 1985–2001.* Robert-Bosch-Stiftung, 2001.

Özdogan, Selim: *Die Tochter des Schmieds*. Roman. Berlin: Aufbau-Verlag, 2005.

Özdogan, Selim: *Heimstraße 52*. Roman. Berlin: Aufbau-Verlag, 2012.

Özdogan, Selim: *Wo noch Licht brennt*. Roman. Innsbruck-Wien: Haymon-Verlag, 2017.

Zimmermann, Christian von: „Kulturthema Migration und interkulturelles Schreiben." In: Maillard, Ch. (Hrsg.): *Écritures interculturelles – Interkulturelles Schreiben*. (Recherches Germaniques. Hors Séries 3). Strassburg: Université Marc Bloch, 2006, S. 7–25.

Zur Funktion der Familienbilder in Vladimir Vertlibs Roman *Viktor hilft* im Kontext der Gegenwärtigkeit der exophonen Literatur

Joanna Ławnikowska-Koper (Częstochowa)

Vorbemerkung

Das 21. Jahrhundert – durch bewaffnete Konflikte, ideologische und wirtschaftliche Krisen gezehrt, und der schleichenden Klima-Katastrophe ausgesetzt – ist ein Jahrhundert der Flüchtlingsbewegungen (Straubhaar 2002). Die gegenwärtigen Aus- und Zuwanderungen sind eine politische Folge von Flucht und Vertreibung, oft auch einer klimatisch und ökonomisch bedingten Notlage, von der hunderttausende Menschen betroffen werden. Schriftsteller:innen mit einem Migrantenhintergrund reflektieren ihre Jetztzeit im Medium der Literatur durch explizite Zeitverweise, poetische Verfahren und nicht zuletzt durch den Verweis auf das „allgemein Menschliche". Ihr inter- und transkulturelles Potential lässt sie ihre eigene Migrationserfahrung sublimieren und dabei durch Stoff- und Motivwahl sowie formale Verfahren auf Sprechweisen und Äußerungsformen der Gegenwart zurückgreifen (Braungart/ van Laak 2013: 122). Oft kommen die individuellen und gesellschaftlichen Erscheinungsformen und Folgen der Migration in den Narrativen zum Ausdruck, deren Kern Selbstfindung oder familiäre Eingebundenheit des Protagonisten sind; so im Roman *Viktor hilft* von Vladimir Vertlib.

Familienproblematik in der exophonen Literatur

Die deutschsprachige Literatur erfährt seit der Jahrtausendwende dank der Präsenz von Autor:innen mit einer anderen Muttersprache eine qualitative Variierung. Nora Isterheld verweist auf „transnationale Lebensläufe und transitorische Identitätskonzepte" (Isterheld 2017: 114) der eingewanderten Schriftsteller:innen als Indizien einer Exklusivität der interkulturellen Literatur. Die wichtigen Aspekte steuerte der Exophonie, als Andersprachigkeit der Literatur explizite der Fremden-Diskurs bei und zwar durch Hervorhebung

der Identitätsproblematik im Kontext der Erinnerungskonzepte.[1] Das findet eine facettenreiche Umsetzung in den Familiennarrativen, was der allgemeinen Tendenz der nicht nur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur entspricht und in den literaturwissenschaftlichen Debatten ihren Niederschlag findet (vgl. Holdenried/Willms 2012).[2] Der nach Theodor Wolpers für die Literaturfähigkeit bürgende „Spannungspotenzial der Familie“ (1996: 8), gewinnt im Fall der interkulturellen Autor:innen zusätzliche Legitimierung, die auf außerliterarische Dynamiken rekurriert. Bei der Betrachtung der literarischen Texte als Texte der Kultur gewinnt man einen vieldimensionalen Einblick in die oft ökonomisch und politisch bedingten sozialen Entwicklungen, die sich auf die Wirklichkeit und Kontingenz der Familie als „Seismographen einer fundamentalen Verschiebung gesamten Sozialsystems“ (Spory 2012: 2) auswirken. Diese Beobachtung gilt generell für individuelle und kollektive Familienbilder in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart. In der exophonen Literatur wird das durch eine doppelte Optik potenziert, die sich in der Koinzidenz einer primären, „naiven“ Wahrnehmung und einer kritischen „sentimentalen“ Betrachtung äußert. Im Prozess der Akkulturation kommt es zu einer Konfrontation der Identitätskoordinaten, während die in der Muttersprache festgehaltenen Muster und jene in der deutschen Sprache zu entdeckende Modelle reflektiert, verifiziert und einander gegenübergestellt werden. Angesichts der neuen fremden Wirklichkeit bewahrt die Familie eine identitätsstiftende und stabilisierende Funktion, daher bürgerte sich dieser literarische Topos als wichtiger Themenkomplex auch in der Migrantenliteratur ein. Diese Tendenz geht mit der Konjunktur des neuen Familien- und Generationenromans (vgl. Grugger/Holzner 2021) im deutschsprachigen Raum und dem Familien-Diskurs der Kulturwissenschaften einher. Die Selbstfindungskonzepte der Autor:innen umfassen sowohl eine nostalgische Selbstinszenierung als auch Dekonstruktion, die zum Konterkarieren familiärer Vor- und Feindbilder führen. Die literarischen Familienbilder in ihrer identitätsstiftenden Funktion sind dabei nicht nur für das Genre des neuen Familienromans prägend. In den Werken von Jan Faktor, Nino Haratischwili, Yadé Karas, Anna Kim, Radek Knapp, Theresia Mora, Emine Sevgi Özdamar, Rafik Schami werden sie jeweils originell umgesetzt.

1 Es wird hier auf die Problematik des kulturellen Gedächtnisses und die damit verbundene öffentliche Diskussion verwiesen, und zwar im Kontext der fortschreitenden Globalisierung.

2 Die literaturwissenschaftliche Erforschung der interkulturellen Familie initiierten 2012 Michaela Holdenried und Veertje Willms.

Identität und Familie im Roman *Viktor hilft*

In der exophonen Literatur stößt man immer wieder auf Familienbilder, die rekonstruiert, konstruiert und spielerisch inszeniert werden. Den Figurationen der Familie in den Werken der exophonen Schriftsteller:innen kommen dabei unterschiedliche Funktionen zu. Primär geht es aber um identitäre Selbstverortung (vgl. Holdenried 2012: 11–23). Heiner Keupp betont deren prozessualen Charakter und verweist auf Kontingenz, Diskontinuität, Fragmentierung, Bruch, Zerstreuung und Übergänge als zentrale Merkmale der Welterfahrung, die die Identitätsbildung beeinflussen (vgl. Keupp 2012: 27–44). Diese Erkenntnis liegt dem Roman Vladimir Vertlibs *Viktor hilft* zugrunde, dessen Fragestellungen in gleichem Maße der Erfahrung der Gegenwärtigkeit und der Selbstfindung des Protagonisten verpflichtet sind. Bei der Erörterung der Identitätsfrage stützt sich der Autor auf die Familienproblematik, was Vertlibs Selbst- und Fremdpositionierungsstrategien im Text belegen (Ławnikowska-Koper 2019: 163–176). Die Auseinandersetzung mit den ideellen und den realen Familienmodellen dient im Roman der Rekonstruktion der Lebensgeschichte des Protagonisten, gleichzeitig aber thematisiert der Autor die Migrationsproblematik mit allen ihren Erscheinungsformen und legt ein Zeugnis seiner Jetztzeit ab. Der Schriftsteller und Zeitzeuge rekapituliert in seinem Roman einige wichtige Stationen der EU-Flüchtlingskrise aus dem Jahr 2015[3] und thematisiert so eigene Erfahrungen als Helfer bei der Aufnahme von Migranten in Österreich. Durch diesen Schreibansatz gewinnt der Text einen autofiktionalen Charakter, ist aber bei vielen autobiographischen Hinweisen kein strikte autobiographischer Roman.[4] Der Protagonist Viktor Levin setzt sich zwar mit anderen Freiwilligen am Flüchtlingstransitlager in Salzburg ein, ist aber kein Schriftsteller sondern ein erfolgreicher Geschäftsmann, der durch diese Solidaritätsgeste seiner eigenen Vergangenheit gerecht zu werden versucht. Als Sechsjähriger kam auch er als Migrant in Wien an, wo er und seine Mutter – russische Juden – nach einer langen Wanderung durch viele Länder Europas, Zuflucht fanden. Das mit der Ankunft und mit dem Asylverfahren verbundene Trauma und die Erinnerung an den arroganten Immigrationsbeamten sind Viktors Bewegungsgründe. So hilft er angesichts

3 Die Flüchtlingskrise begann 2015 und brachte in folgenden Jahren über zwei Millionen illegale Grenzübertritte. Eine Dokumentation unter http://publications.europa.eu/webpub/com/factsheets/migration-crisis/de/ (Zugriff am 09.06.2021).

4 Vladimir Vertlib konstruiert die Figur Viktors bewusst als sein Alter Ego, was die Daten aus seinem Leben belegen. Er kam nämlich wie der Titelheld als Kind nach Wien und auch für ihn war die Bildung das einzige Fluchtmanöver aus der Misere seines Lebens als jüdischer Migrant. 2015 setzte er sich als Volontär bei dem Empfang der Flüchtlinge auf dem Salzburger Bahnhof und in den Aufnahmezentren ein.

der im 21. Jahrhundert in Europa beispiellosen Einwanderungswelle selbstlos Flüchtlingen aus den vom Krieg betroffenen Regionen. Seine Arbeit beruht auf der Vorbereitung der Migranten auf die Weiterfahrt nach Deutschland, ihr ersehntes Reiseziel. Speziell den Müttern mit Kindern kommt er entgegen und versucht ihnen mit kleinen Geschenken die Strapazen ihrer Flucht zu erleichtern, indem er an die Kinder Süßigkeiten, Spielsachen und Farbstifte verteilt. Der Wendepunkt der Handlung kommt mit einer SMS-Nachricht ein, in der eine Jugendfreundin, von der er sich vor mehr als zwanzig Jahren nach einer kurzen Liebesbeziehung verabschiedete, ihn um Rat bittet. So wird Viktor mit seiner Vaterschaft konfrontiert und erfährt, dass die vermeintliche Tochter Lisa verschwand. Gudrun erhofft sich nun von ihrem Ex-Freund als biologischem Vater des Mädchens, und was für den Kontext von großer Bedeutung, als Juden, Hilfe; er möge Lisa nach Hause zurückholen. Die 20jährige Studentin hält sich bei den Aktivisten der rechtsradikalen AfD in der deutschen Stadt Gigricht, was ein von Gudrun beauftragter Privatdetektiv ermittelte. Viktor bezweifelt seine Vaterschaft wegen der infolge einer Mumps-Erkrankung im Alter von dreizehn Jahren erworbenen Unfruchtbarkeit, trotzdem folgt er der Bitte Gudruns und begibt sich nach Gigricht, wo er der Lisa in der Wohnung ihrer neuen Freunde begegnet. In der fiktiven deutschen Stadt, die Vertlib auch für den Schauplatz anderer Geschichten wählte, konnte der friedlich gesinnte Mann beobachten, wie die gesellschaftlichen Spannungen politisch missbraucht und ideologisch ausgespielt werden. Die Polarisierung Gutmenschen vs. Wutbürger spiegelt sich in den Strategien der Selbst- und Fremdpositionierung wider, die der Protagonist und Erzähler auf dem Zu-Sich-Selber-Wege erprobt. Während im ersten Teil des Romans Viktors Gegenspieler Flüchtlinge sind, mit denen er sich zum großen Teil identifiziert, sind es im zweiten Teil die radikalen Sympathisanten und Mitglieder der AfD, die auf ihren Kundgebungen und auch zu Hause „nationale Werte“ verteidigen und die er konsequent ablehnt. Mit der den Roman abschließenden Frage Lisas: „Wann holst du mich ab?“ (Vertlib 2018: 287), vollzieht sich Viktors Selbstfindung. Die Harmonie seiner „Welten“ wird wiederhergestellt.

Im Roman überlagern sich zwei Perspektiven: die autobiographisch geprägte Erfahrungswelt Viktors und die im publizistischen Ton wiedergegebene Realität der Migrantenkrise in Österreich und Deutschland. Diese doppelte Perspektivierung vertieft die Problematisierung einer „transitischen“ und hybriden Identität Viktors, die sich mit der Zeit als russisch-österreichisch-europäisch-jüdisch manifestiert. Der Titel des Romans „Viktor hilft“ gewinnt dank der Parallelität von zwei Handlungsebenen an Brisanz und lässt die eigentliche Hilfeleistung Viktors antizipieren: sich selber zu helfen.

Die Figur Viktors verbindet die beiden Narrative des Romans: den kollektiven und individuellen Hilfeeinsatz, wobei die Realität der Flüchtlingshilfe in Salzburg mit der Praxis des Migrantenhasses in Gigricht konfrontiert

werden. Diesen scheinbar entlegenen Wirklichkeiten ist die Fluchterfahrung gemeinsam, die Vertlib durch die Gegenüberstellung der vor Krieg und Hunger fliehenden Menschen mit dem Verschwinden einer verwöhnten Studentin problematisiert. Das Verhalten von Viktor Levin angesichts dieser zwei Realitäten verrät einen Zwiespalt seiner Natur, den die erwähnten Strategien der Selbst- und Fremdpositionierung veranschaulichen. Sie ermöglichen Viktor sich selber nahezukommen und seine Doppelrolle eines Migrantenhelfers und eines Migranten, eines Starken und eines Schwachen, eines Privilegierten und eines Abhängigen einzunehmen.

Die Funktion eines Katalysators in Viktors Selbstbestimmungsprozess nimmt die Familie als Erfahrung, Erinnerung und Vorstellung ein. Als Helfer im Transitlager zeigt sich Viktor andauernd bemüht den Flüchtlingen zu helfen, indem er u. a. dafür sorgt, dass Familien, oder Freunde nicht getrennt werden. Er nimmt damit Partei speziell für die machtlosen Kinder, damit diese nicht die Erfahrung seiner Kindheit teilen müssen, den „feindseligen“ Erwachsenen ausgeliefert zu sein. Sein Verhalten lässt auf seine Wertschätzung der Familie schließen und darauf ist auch die unerwartete Akzeptanz seiner realitätswidrigen Vaterschaft zurückzuführen. Die damit verbundene Entscheidung zum Handeln und zur Verantwortung, entspringt ideell seinem Großmutter-Traum und der Kindesvision, deren Botschaft in der Akzeptanz eigener Herkunft liegt. Die darauf folgende Auseinandersetzung mit dem jüdischen Schicksal, verkörpert durch die Figur des „ewigen Juden“, stärkt Viktors Solidarität mit den Migranten und öffnet ihn auf die latent erwünschte Vaterschaft, womit das Thema der Familie in den Vordergrund rückt.

Vladimir Vertlib entwirft im Roman reale und ideelle Familienbilder. Zu der ersten Gruppe gehören die Migrantenfamilien, die trotz ihrer Notlage entsprechend der Tradition des Herkunftslandes und der Religion ihre Rollen annehmen. In den sehr patriarchalen, hierarchischen Gemeinschaften sind Frauen und Kinder untergeordnet, was vom Autor in einigen realistischen Szenen dargestellt wird. Trotzdem hält die Familie zusammen. Ganz andere Beziehungen herrschen in der auch realistisch gezeichneten Familie Viktor Levins, der in einer partnerschaftlichen kinderlosen Ehe mit einer Journalistin lebt. Daraus darf auf einen erfolgreichen Akkulturationsprozess zurückgeschlossen werden, d.h. Viktor übernahm als ein gut integrierter Geflüchtete die im Herkunftsland üblichen Formen des Zusammenlebens. Noch eine andere realistisch dargestellte Familie im Text ist die Familie Gudruns, die einen „guten“ Mann heiratete, um ihrer Tochter eine solide bürgerliche Lebensweise zu sichern. Diese realen Familienbilder entsprechen der Vielfalt der Familienmodelle, deren gemeinsamer Nenner die Solidarität ihrer Mitglieder ist.

Die durch den Anruf der Jugendfreundin wachgerufenen Erinnerungen an seine ersten Jahre im neuen Land und an die Mutter, zeigen ein anderes

Bild der Familie. Das ist eine aus der Erinnerung wachgerufene Familie, die reale und ideelle Züge trägt. Sie wird als eine Solidargemeinschaft in Not erinnert, in der Mutter und Sohn zusammenhielten, um sich in dem Ankunftsland behaupten zu können. Sie setzten alles auf Bildung und Fortkommen, was andeutet, dass sie sich damit erhofften, der Ausgrenzung und Marginalisierung zu entkommen, während das Thema der Entwurzelung tabuisiert wurde. Diese manifestiert sich unwillkürlich in Erinnerungen an die Oma des Protagonisten, in denen die Sehnsucht nach einer unwiederbringlich verlorengegangenen alten Welt und Geborgenheit, nachklingt. Das impliziert Viktors Vorstellung von einer ideellen Familie. Gleichzeitig mit der unerwarteten Verheißung der Vaterschaft materialisiert sich nämlich Viktors latenter Wunsch nach der Wiederherstellung einer tradierten Ordnung mit Mutter, Vater und Kind. Diese positive Einstellung zur Familie findet Bestätigung in den Szenen im Transitlager und in der Annäherung an die Tochter Lisa. Viktors Worte über die Familie seines Freundes Christian lassen den Zusammenhang zwischen den Familienbildern und der Identitätsproblematik des Romans nachvollziehen:

> Er sah diese Kinder heranwachsen, war zu Taufen, Schulfesten und Erstkommunionen eingeladen, in all den Jahren, in denen seine eigenen Kinder nicht lebten, weil sie nicht leben konnten, und hatte ein bestimmtes, sein fiktives Kind stets vor Augen, und stellte sich vor, wie es heranwuchs und sich entwickelte, überlegte sich, wie es aussehen könnte, welche Anteile von ihm es hätte und was er ihm von seiner Geschichte weitergeben würde, damit sie nicht verlorenginge (. . .). (Vertlib 2018: 116).

Viktors Überlegung bestätigt seinen Glauben an die Familie als Träger der Erinnerung. Darin spiegelt sich der Auftrag der exophonen Literatur wider, der die inter- und transkulturelle Erfahrung ihrer Autor:innen zugrunde liegt.

Schlussbemerkung

Zurecht betont Roy Sommer das auto-ethnographische Potential der fiktionalen Texte, die als solche „den Zugang zu den Selbstbeschreibungsdimensionen einer Gesellschaft und zu kulturellen Werten und Normen“ (Sommer 2008: 396) bieten und so die Rekonstruktion der kulturellen Praxis einer Gesellschaft ermöglichen. Die reale – und konsequenterweise auch die literarische – Familie sind natürliche Exponenten von sozialen Spannungsfeldern und Veränderungsprozessen (Wagner-Egelhaaf 2015: 18). Im Fall der exophonen Literatur gewinnt diese Erkenntnis durch eine doppelte Verortung an Gültigkeit. Auch in den Werken der interkulturellen Autor:innen stützen sich

tragende narrative Muster der Familiengeschichten auf die Motive wie die Einheit von Liebe, Ehe und Elternschaft, die Vorstellung von einem gemeinsamen Dach, von Familiennormen, von Leiblichkeit und gemeinsamer Elternschaft in ihrer Funktion konstitutiver Familienmythen (Cyprian 2003: 11). In der interkulturellen Prosa problematisieren die Autor:innen die Selbstbestimmungsstrategien und gleichzeitig die Auseinandersetzung mit den Gedächtnis- und Erinnerungsmodellen der alten und der neuen Heimat, dabei werden immer häufiger die Akkulturationsprozesse reflektiert. Im Hinblick auf Vertlibs Roman *Viktor hilft* darf antizipiert werden, dass Familienbilder in der exophonen Literatur ein Träger der Migrationserfahrung sind, die sie gleichzeitig archivieren.

Literaturverzeichnis

Braungart, Wolfgang/van Laak, Lothar: Gegenwart Literatur Geschichte. Zur Literatur nach 1945. Heidelberg: Winter 2013.

Cyprian, Gudrun: Familienbilder als Forschungsthema. In: Familienbilder: Interdisziplinäre Sondierungen, hrsg. von Gudrun Cyprian/Marianne Heimbach-Stein. Opladen: Leske & Budrich 2003.

Grugger, Helmut/ Holzner, Joachim (Hrsg.): Der Generationenroman, Berlin/Boston: de Gruyter 2021.

Holdenried, Michaela: Einleitung: Familiennarrative und die Interkulturalität. In: Die Interkulturelle Familie. Literatur- und sozialwissenschaftliche Perspektiven, hrsg. von Michaela Holdenried, Weertje Willms, Bielefeld: transcript 2012, S. 11–23.

Isterheld, Nora: „In der Zugluft Europas“. Zur deutschsprachigen Literatur russischstämmiger AutorInnen, Bamberg: University of Bamberg Press 2017, S. 114. (= Bamberger Studien zur Literatur, Kultur und Medien 18).

Keupp, Heiner: Familie ist auch nicht mehr das, was sie einmal war. Von der selbstverständlichen Matrix zum Balanceakt. In: Die Interkulturelle Familie. Literatur- und sozialwissenschaftliche Perspektiven, hrsg. von Michaela Holdenried, Weertje Willms, Bielefeld: transcript 2012, S. 27–44.

Ławnikowska-Koper, Joanna: Zum Problem der Selbst- und Fremdpositionierung in Vladimir Vertlibs Roman „Viktor hilft“. In: Studia Germanica Posnaniensia 40 2019, S. 163–176. https://doi.org/10.14746/sgp.2019.40.14.

Sommer, Roy: Kulturbegriff. In: Metzler Lexikon Literatur und Kulturtheorie, hrsg. von Ansgar Nünning. Vierte, aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2008, S. 395–396.

Spory, Anke: Familie im Wandel. Kulturwissenschaftliche, soziologische und theologische Reflexionen. Münster: Waxmann 2012, S. 2.

Straubhaar, Thomas: Migration im 21. Jahrhundert: Von der Bedrohung zur Rettung sozialer Marktwirtschaften?, Tübingen: Mohr Siebeck 2002.

Vertlib, Vladimir: Viktor hilft. Roman, Wien: Deuticke 2018.
Wagner-Egelhaaf, Martina: Literaturtheorie als Theorie der Gesellschaft. In: Literatur, Macht, Gesellschaft. Neue Beiträge zur theoretischen Modellierung des Verhältnisses von Literatur und Gesellschaft, hrsg. von Promotionskolleg Literaturtheorie als Theorie der Gesellschaft, Heidelberg: Winter 2015, S. 17–38.
Wolpers,Theodor: Einleitung. In: Familienbildung als Schicksal. Wandlungen eines Motivbereichs in der neueren Literatur, hrsg. von Theodor Wolpers. Göttingen: Vandenhoeck 1996, S. 7–16.

Najem Wali, Abbas Khider und andere irakstämmige Autoren in Deutschland. Das ewige Exil

Petra Brunnhuber (Florenz)

1. Einführung

In diesem Beitrag möchte ich besonders hinterfragen, wie Najem Wali, dieser vor 41 Jahren geflüchtete Schriftsteller, seine Erfahrungen, seine Beziehung zu den Deutschen, zu Europa, dem Westen, vor allem aber zu seiner Heimat Irak und dessen Kultur und Geschichte schildert und damit das Bild des Lesers von diesem Land, manchmal aber von Deutschland beeinflusst. Denn auch, wenn er seit vielen Jahren in Deutschland lebt, beschreibt er in seinen Büchern doch meistens die von Terror und Krieg zerrissene und zerstörte Stadt Bagdad, in der er studiert hat, den Irak, berichtet über ehemalige Flüchtlinge, die wieder in ihre Heimat zurückkehren wollen und die Kultur Vorderasiens, aber auch über die orientalische Sicht auf den Westen.

Wie erleben die Flüchtlinge das neue fremde Land, wie werden sie aufgenommen und behandelt? Weiterhin geht es darum, diesen Schriftsteller mit anderen Autoren zu vergleichen, die in Deutschland ihre Wahlheimat fanden und begannen auf Deutsch zu schreiben. Besonders interessieren mich die Thematiken mit den Begriffen wie Heimat, Verbannung, Flucht, Folter, Freiheit und Exil in ihren Werken, die Bedeutung der deutschen Sprache für sie. Wichtig ist auch der unterschiedliche, geschichtliche, politische und gesellschaftliche Hintergrund, der von den Schriftstellern dargestellt wird. Denn Najem Wali, geboren 1956, gehört einer anderen Generation an, als der 1973 geborene Abbas Khider. Er kennt noch das "andere, freiere Bagdad", in dem er mit jungen Frauen im Minirock und ohne Schleier oder Kopftuch an der Universität in Bagdad studierte (vgl. Gorris 2017: 101). Wali malt so in seinen Werken auch ein Bild vor der Zeit Saddam Husseins.

1.1 Zu Najem Walis Biographie

Najem Wali wurde 1956 im Süden Iraks, in Basra, geboren. Er studierte in Bagdad deutsche Literatur und nach dem Abschluss seines Studiums wurde er 1978 zum Militärdienst eingezogen. Danach war er für sechs Wochen als politisch Andersdenkender inhaftiert und wurde gefoltert. Am 22. September

1980, dem Ausbruch des Irak-Iran-Krieges, wurde Wallis Jahrgang erneut zum Militärdienst einberufen, woraufhin er sein Wehrheft fälschte und nach Westdeutschland desertierte (28. Oktober 1980). Hier studierte er in Hamburg Germanistik, zog nach dem Abschluss des Studiums nach Madrid, um dort spanische Literatur zu studieren. 1990 kehrte er nach Hamburg zurück. Heute lebt er als freier Autor, Journalist und Korrespondent für die arabische Tageszeitung „Al Hayat", die „Süddeutsche Zeitung", „Die Zeit", und auch im „Spiegel" waren Interviews mit ihm zu lesen u. a. Er entwirft seine Texte teils in arabischer, teils in deutscher Sprache.

Bei Hanser erschienen zuletzt sein Roman Bagdad Marlboro (2014) in dem die Protagonisten vier Kriege innerhalb von 25 Jahren durchstehen müssen, schreckliche Gewalttaten, die die Iraker traumatisieren, erzählt werden, sowie *Bagdad. Erinnerungen an eine* Weltstadt, (2015) und Saras Stunde (2018). *Soad. Das Militär* (2021) in dem ein Mann in Kairo scheinbar zufällig einem alten Freund begegnet, dem Amerikaner Simon Syros. Drei Jahre sind seit den Protesten auf dem Tahrir-Platz vergangen und dreizehn seit ihrer letzten Begegnung. Dieses neueste Buch, stieß im Orient auf viele Schwierigkeiten.

Den nächsten Roman schreibt er in deutscher Sprache. Es wird der erste sein, der in Deutschland spielt und die deutsche Realität entblößt.

Er schrieb selbst dazu:

> Das Thema des Buches ist eine märchenhafte Liebesgeschichte zwischen einer deutschen Frau, Elisabeth und einem irakischen Mann, Ismail, beginnt Mitte der fünfziger Jahre des letzten Jahrhunderts und geht weiter durch die Enkel der beiden bis in unsere Zeit (eigentlich 2016), im Jahre der großen Immigration. Der Roman erzählt u. a. wie Deutschland und Irak durch die Geschichte immer in Verbindung stehen. . .
>
> Also die Handlung spielt zwischen Bagdad, Solingen und Mailand. . . Mehr kann ich nicht verraten![1]

Besonders berücksichtigt werden im vorliegenden Beitrag auch der in deutscher Sprache geschriebene erste Teil des Erzählbands *Hier in jener fernen Stadt* (Wali 1990) und die Beiträge *Vaterland im Gehen, Meine Beziehung zum Westen* (2016). *Und Das Exil und der Druck der Heimat auf uns* (2017).

1 Wali, E-Mail an Petra Brunnhuber, 06.11.2021.

1.2 Heimat: Land oder Sprache

Das erste Mal konnte Wali erst nach 23 Jahren nach Bagdad zurückkehren. Insgesamt war er nun wieder viermal dort. 2014 wurde für ihn eine Lesung in der Buchhändlerstraße organisiert. Noch wenige Stunden vor dem Abflug wollte er aus Angst vor dem Regime die Reise absagen. „Es ist sehr deutsch Angst zu haben", sagt Wali (Gorris 2017: 103). Dieser Staatsterror und die Angst davor ist einer der großen Themen in seinen Werken. Andere immer wiederkehrende Thematiken sind: das ewige Exil, die Zuflucht in Deutschland, die Heimat, das Potential von Kriegs- und Migrationsdarstellung, Identitätssuche, Erfahrung des Selbst in fremden Ländern, Räumen, literarische Repräsentation der Flüchtlingsfigur. Angst vor dem Heimatverlust, Gewalttaten, religiöser Fanatismus, der Unterschied der Rolle der Frau in Nordeuropa und im mittleren Orient und der andere orientalische Blick auf den Westen.

Die Denkweise Walis hat sich seit der Lektüre und den Reisen in den Westen vollkommen gewandelt. "Ich fühle mich durch meine Fremdsprachenkenntnisse heute als Weltbürger und kann sagen: Je mehr Sprachen ein Mensch beherrscht, desto mehr Heimatländer hat er, denn die Sprache ist die wahre Heimat des Menschen (vgl. auch Domin: 1982). „Vaterland" im geografischen Sinne bleibt eine leere politische Floskel. Dies ist die eigentliche Lektion, die ich gelernt habe, seitdem ich mein sogenanntes „Vaterland" verlassen habe, jenes böswillige, faschistische Vaterland, das unzählige Kriege vom Zaun brach und andere Länder besetzte. Seitdem es mich vor die Wahl zwischen „Vaterlandverrat" oder Selbstbetrug stellte, betrachte ich es nicht länger als mein Land. Im Exil, das ich selbst gewählt habe, weil es die einzige Möglichkeit war, meine Selbstachtung zu wahren und der Literatur treu zu bleiben, erfuhr ich mehr als je zuvor, dass die Sprache die wahre Heimat des Menschen ist. Sie allein entgeht den Beschlagnahmungen, Grenzschutzes und der Küstenwache. „Wo ich bin ist deutscher Geist" schrieb einst der Nobelpreisträger Thomas Mann. Dieser Satz, auf den ich beim Studium der deutschen Exilliteratur aus der Zeit des Nationalsozialismus stieß, bewegte mich dazu, voll Stolz eine leicht abgewandelte Version vorzutragen. „Hier, wo ich bin, liegt die freie Rede. Wo ich bin, ist die arabische und irakische Sprache. Wo ich bin ist Heimat" (Wali 2017: 5).

Mit diesen Worten möchte Wali erklären, dass Heimat für ihn die Sprache bedeutet und die Möglichkeit seine Gedanken frei äußern zu können und, wie wichtig die "freie Luft", die Pressefreiheit und Meinungsfreiheit sind, um überhaupt schreiben zu können. Demnach repräsentieren für ihn der Westen und Deutschland Freiheit, Bagdad und Irak aber, im Gegensatz dazu, Unfreiheit, Unterdrückung, Diktatur und Ungerechtigkeit. „Als ich schließlich wieder in Bagdad eintraf, stieß ich auf Ungerechtigkeit. Ich fühlte mich als Mensch, als Individuum zermalmt und sah mich zum Teil einer Gemeinschaft

werden, die sich jedem Einzelnen gewaltsam einzuverleiben versuchte und ihn jeglicher Freiheiten beraubte. Das gesamte Leben wurde fremdbestimmt. Wir werden in die Gemeinschaft hineingeboren, gehören durch Geburt zwangsweise einer Sippe, einem Stamm an. Moralische Normen, Religions- und Konfessionszugehörigkeit werden uns vorgegeben, wir müssen sie wie Gesetz blind einhalten“ (Wali Vaterland 2016: 3).

Die jüngste Lektion, die Wali auf seinem Weg im Westen gelernt hat, ist: „Man muss nur nach vorne schauen: Das Leben ist kein Rückweg“ (Wali 2017: 6). In diesem Sinn beschreibt er auch in einer seiner wichtigsten Kurzgeschichten *In einer fernen Stadt* das Leben zweier Flüchtlinge in Deutschland, die sich immer wieder erneut auf die Rückkehr in die Heimat vorbereiten, aber erkennen, dass es unmöglich ist in ihr Vaterland zurückzukehren, trotzdem aber das Vorhaben nie aufgeben und es immer wieder aufs Neue versuchen. “Tag ein, Tagaus sitzen zwei alte Männer auf einer Parkbank, rauchen, trinken, reden und reden davon, in ihre Heimat zurückzukehren. Sollen sie erst die Tickets buchen und dann sich von den Nachbarn verabschieden oder umgekehrt? Sie können sich nicht entschließen“ (Wali 1990: 112). Der Schmerz würde sie doch weiterhin verfolgen, meint Mohamed, denn: „Wenn du in ‚jener kleinen Ecke der Welt zerstört worden bist, wirst du es verödet finden, wo immer du auch hinkommst.“ (Wali 1990: 50). Vom Zerstört werden, von der Angst, aber auch von der Liebe erzählen Walis Geschichten. Traum- und alptraumhaft zugleich, spiegeln sie die Sehnsucht der Menschen nach einem Glück, das ihnen doch unerreichbar bleiben wird wider. Ob im Irak oder in Deutschland leben diese Geschichten von der Melancholie und von grellen Bildern, die Menschen beschreiben, die überall fremd und für die alle Orte fremd bleiben werden.

Auch bricht Najem Wali dabei verschiedene Tabus der arabischen Welt: Er schreibt frei über Sex, Politik und Religion: Eine andere Lektion war auf einer seiner ersten Reisen in den Westen, dass man neben einer Frau liegen und nur reden und eine platonische Freundschaft beginnen kann, ohne Hintergedanken. Das war ihm vollkommen neu. „Ich fuhr bei Frauen unterschiedlichen Alters mit und lernte dabei, dass Mann und Frau einfach nur Freunde sein, die Nacht zusammen durchmachen und nebeneinander schlafen können, ohne dass sich zwangsweise eine sexuelle Beziehung zwischen ihnen ergeben muss. Mit jeder Entdeckung wuchs meine Neugier darauf, die Welt zu erforschen“ (Wali 2016: 3). In seinen Erzählungen begegnet man starken Frauen, die ihre Wünsche und Fantasien verwirklichen (Wali 1990: 24–40), aber auch arabischen Frauen, die von Männern fast zu Tode geprügelt werden, weil sie Kleider aus Seide tragen (Wali 2018: 95–96) und in seinem Roman *Ein Ort namens Kumait* (1997) behandelt er einen Tabubruch, da er hier die Beschneidung der Männer als Folter bezeichnet.

1.3 Sprache

Der Erzählband *Hier in dieser fernen Stad*t wird mit dem Text *Die dritte Sprache! Oh, du Sprache, meiner Qual!* eingeleitet. Hier beschreibt Wali nicht die Probleme des fremden Landes, sondern die Schwierigkeit in einer fremden Sprache zu schreiben und zu denken, „Was soll ein Wehrloser tun, dem ein Dasein als Fremder aufgezwungen wurde?" (Wali 1990: 7). Er vergleicht das Schreiben eines Textes auf Deutsch damit, wie der Ton auf der Töpferscheibe Gestalt annimmt: „Wie schreibe ich diese Sprache? [. . .] Ich schreibe meine Erzählung zuerst auf Arabisch. Das ist im doppelten Sinn mein Ton. Dann lege ich meinen Ton in die Töpferscheibe und übersetze, was ich geschrieben habe. Wie der Ton in der Töpferscheibe Gestalt annimmt, nimmt in mir die deutsche Sprache Gestalt an, vergesse ich das arabische Original und schreibe weiter, als hätte ich mit der Erzählung gerade angefangen. [. . .] Jetzt übergebe ich es dem Brennofen. Und so sind die Geschichten entstanden. Was aus dem Brennofen gekommen ist, ist meine dritte Sprache." (Wali 1990: 8). Dabei hat er für sich erkannt, dass er die Personen in der arabischen Welt auf Arabisch entstehen lassen muss, da sie auf Arabisch denken, schimpfen und träumen müssen, wie die Figuren in Deutschland auf Deutsch denken reden müssen, also er den Text auf Deutsch entwickelt. Denn wie schon Wittgenstein betonte erscheint auch Wali jede Sprache wie das Fenster zu einer anderen Welt.

Wali erklärt dies in seinem Text *Vaterland im Gehen* (2016) in folgender Weise:

> Denn eine Sprache zu beherrschen bedeutet nicht nur zu verstehen, was gesagt wird, sondern auch zwischen Zeilen das lesen zu können, was nicht explizit ausgesprochen wird. Wahre Sprachbeherrschung heißt, den verborgenen Sinn im Leben zu erkennen. Nur so kann sich ein Verständnis anderer Kulturen und Sitten herausbilden. Spracherwerb baut Brücken zwischen Menschen, vermindert das Gefühl von Fremdheit, hilft Missverständnisse zu vermeiden und erleichtert gegenseitiges Verständnis. Auf dieser Grundlage können Kulturen friedlich koexistieren und in einen freundschaftlichen Wissensaustausch treten (Wali Vaterland 2016: 4).

Das ist der Beitrag, den die Literatur und auch die Germanistik leisten können und sollten, um zur interkulturellen Verständigung beizutragen.

2. *Vergleich mit anderen irakstämmigen Exilautoren*

2.1 Irakstämmige Exilautoren

Andere irakstämmige Schriftsteller in Deutschland, die ihre Werke nur auf Arabisch verfassten, sind z. B. Fadhil Al-Azzawi und Salima Salih, Khalid Al-Maaly, der auch übersetzt wurde, Hussein Al-Mozany, der zuerst in arabischer Sprache schrieb und daneben deutsche Autoren aus dem Deutschen ins Arabische übersetzte und nach einigen Jahren dann dazu überging die eigenen Werke nur in deutscher Sprache zu verfassen. Autoren, die schon immer auf Deutsch schrieben sind Abbas Khider, Hikmat al-Sabty und der in Deutschland geborene Sherko Fatah (vgl. Shibid: 182).

Fatahs Romane spielen meist im Nordirak, woher sein kurdischer Vater stammt, im Länderdreieck zu Iran und der Türkei. So z. B. in *Grenzland* (2001), in dem er eine karge, harte Landschaft beschreibt und auch durch seine sehr spröde Erzählweise Distanz zu dem fremdbelassenen Land lässt. Er berichtet in seinen Romanen von den Gräueltaten im Irak von der Mordaktion an kurdischen Frauen und Jungen. Seine typischen Helden sind gebrochene und zwiespältige Flüchtlinge auf der Suche nach Zugehörigkeit (Löffler: 205).

Wenn man Wali mit diesen irakstämmigen Exilautoren in Deutschland vergleicht, fallen besonders die unterschiedliche Darstellung ihres Heimatlandes und die Wahl ihrer Themen auf. Sie beschäftigen sich mit den Problemen der Identität, der Minderheiten, der Interkulturalität, der politischen Realität, der Verfälschung der irakisch-arabischen Geschichte, dem Krieg, Gewalt, Flüchtlingen und ihrer Suche nach einem besseren Leben.

Alle aber sehen als Exilanten aus dem Ausland auf ihr unglückliches, misshandeltes und gewalttätiges Herkunftsland – je nach Erzähltemperament mit Trauer, Qual, Sehnsucht, mit Sarkasmus, Hohn oder Ekel und verewigen ihre Erinnerungen und Eindrücke in ihren Werken. Die meisten sind also Romane über den Herkunftsort, mit Ausnahme von einigen Erzählungen Walis, die in Deutschland spielen und seinem nächsten Buch. Außerdem ist *Ohrfeige* von Abbas Khider (2016), der einzige Roman, der einen Asylanten als Protagonisten und das Asylheim und die Ausländerbehörde als Hauptorte beschreibt.

2.2 Abbas Khider

Abbas Khider wurde 1973 in Bagdad geboren. Er studierte in Bagdad Finanzwissenschaften, wurde aber wegen seiner politischen Haltung inhaftiert. Er beschreibt viele seiner autobiografischen Erlebnisse, wie den Gefängnisaufenthalt, in seinem Roman *Der falsche Inder* (2008). Eines Tages tauchte der irakische Geheimdienst bei ihnen zu Hause auf. Khider lässt seinen Protagonisten sagen: „Anderthalb Jahre und genau vier Tage meines Lebens musste

ich daraufhin im Gefängnis verbringen, weil ich irgendwo und irgendwann mit einigen Freunden, die mit verbotenen Parteien zusammenarbeiteten, schlecht über den Präsidenten und dessen Partei gesprochen und diesen Freunden beim Verteilen von Flugblättern geholfen hatte." (Khider 2008, hier: 7. Auflage 2013: 29). Von 1993 bis 1995 erlitt er zahlreiche Demütigungen und Folterungen. Er wurde geprügelt und bekam tagelang nichts zu essen. 1996 gelang ihm endlich die Flucht aus dem Irak und er hielt sich in mehreren Ländern auf, bis er endlich im Jahr 2000 nach Deutschland gelang, wo er in München Philosophie und Literaturwissenschaft studierte. Heute wohnt er in Berlin-Neukölln, besitzt einen deutschen Pass und hat bisher fünf Romane in deutscher Sprache veröffentlicht. Sein erstes Werk heißt *Der falsche Inder* (2008), darauf folgt *Die Orangen des Präsidenten* (2011) und *Brief in die Auberginenrepublik* (2013). Seine letzten Veröffentlichungen heißen *Ohrfeige* (2016) und *Palast der Miserablen* (2020). Vier Werke handeln von dem Leben unter dem Staatsterror des Irak (Saddam Hussein), Erfahrungen von Flucht, Vertreibung und politischer Verfolgung, in denen er versucht, die Stimmung seiner Generation wiederzugeben. Khider meint: „Jeder Autor hat ein bestimmtes literarisches Programm, mein Thema ist Flucht, Exil, die Zerstörung der Person. Das wird auch bleiben" (Hammelehle, Der Spiegel: 05/2016).

Der fünfte Roman *Ohrfeige* (2016) beschreibt allerdings die Situation eines Flüchtlings in Deutschland. Er erzählt von den Schwierigkeiten eines irakischen Asylbewerbers nach der Ankunft in Europa und besonders mit den deutschen Behörden. Dabei entblößt er die Mängel im Aufnahmesystem, die Herzlosigkeit und das Unverständnis vieler Deutschen gegenüber den Flüchtlingen und deren Schwierigkeiten Bewusst blendet der Autor die Vergangenheit in Bagdad fast vollkommen aus.

Khider sagt selbst, dass er überrascht gewesen sei zu erkennen, dass sein Roman der erste gewesen sei, der einen Asylbewerber in Deutschland als Protagonisten habe (Khider, Interview: 2017). In allen seinen Werken aber geht es um das Exil, die Flucht, die innere Leere dabei (roter Faden in *Der falsche Inder*) Verfolgung, Gewalt und seine besondere Erzählweise, die durch Ironie, Humor und eine positive Sichtweise der Situation den Leser trotz der geschilderten Gewalt und Problematik der Themen erheitert.

2.2.1 Ist Heimat die Sprache?

Weiterhin hat Khider ein ungewöhnliches Buch über die deutsche Sprache veröffentlicht: *Deutsch für alle. Das endgültige Lehrbuch mit der Vorbemerkung*: „Für alle, die aus den Randbemerkungen eine Hoffnung herauslesen können, wollen und werden" (Khider 2019: 5).

Er versucht die deutsche Sprache teils zu erneuern, teils zu reformieren und sie für den Lernenden einfacher zu machen (vgl. Khider 2019: 24). Denn er meint, dass er unter ihr mehr gelitten habe als unter der Folter. Schon das

vorangestellte Gedicht von Mascha Kaléko spricht Bände, erklärt seine Einstellung:

> „Die alte Heimat gibt es kaum. [. . .]
> Fremde sind wir nun im Heimatort.
> Nur das Weh es blieb.
> Das Heim ist fort“ (Khider 2019: 7).

Khider erklärt selbst, dass er sich heute in der deutschen Sprache „zu Hause“ fühle, er dort einen Zufluchtsort gefunden habe, denn seit 1997 als seine Schwester und zwei ihrer Kinder durch ein Attentat ums Leben kamen, sei es für ihn unmöglich geworden auf Arabisch zu schreiben. In der deutschen Sprache finde er genügend Distanz zu seinen Schmerzen und eine Freiheit, die er als verloren angesehen habe. Er sehe seine Werke auch als Rache gegen die Polizisten, Politiker, Gefängniswärter und Bürokraten, beteuert er (Fanizadeh, Interview mit Khider, Buchmesse 2013).

Literaturkritiker rühmen seine Sprachmächtigkeit und seinen besonderen Sprachstil. Mit einer direkten, oft einfachen aber sehr einfühlsamen Sprache gelingt es Khider den Leser in seinen Bann zu ziehen. Mit Humor, auch in den schlimmsten Situationen, die einem Albtraum gleichen, und mit Schimpfwörtern gespickten Dialogen fühlt man sich nach Bagdad in die brutalsten Situationen versetzt. Aber dem Autor gelingt es dank seinem Einfühlvermögen, der poetischen Sprache (er betont, dass er anfangs im Irak zwei Gedichtbände veröffentlicht habe und auch heute noch oft erst Gedichte verfasse und sie dann in Prosa für seine Romane umforme (Khider, Interview 2013) und seinen exotischen Bildern, die aus 1001 Nacht zu stammen scheinen: wie seinem wiederkehrenden Tempeltraum (Khider 2008: 56), eine einzigartige Atmosphäre zu entwickeln und den Leser in eine fremdartige aber gleichzeitig vertraute Denkweise zu entführen. Khiders einzigartigen Metaphern und Neologismen, wie zum Beispiel die Beobachtungen über die Frauen und die Unterschiede zwischen orientalischen und westlichen Damen, den Neologismen Khiders Deutschland als „Land der ‚Ziegenschönheiten‘“ zu bezeichnen, lassen auch den letzten Kritiker schmunzeln. (Khider 2008: 56). Im Orient gäbe es stattdessen die von ihm sogenannte „Kuhschönheit“: „nach dem Vorbild der griechischen Göttin Aphrodite. In diese Kategorie gehören arabische, türkische, griechische und viele andere Frauen südländischer Herkunft“ (Khider 2008: 53).

2.2.2 Unterschiede zu Wali

Abbas Khider hat nie wie Wali einen freien, friedlichen und toleranten Irak kennen gelernt, deshalb gehören Nostalgie und Trauer über die verlorene

Heimat auch nicht zum Gefühlsrepertoire seiner Romane. Sein Überlebensmotto ist der Humor und sein Sinn für Komik. Mit seinem Humor wappnete er sich gegen alle Ohnmachtserfahrungen des Flüchtlings- und Asylantendaseins und widersetzte sich im irakischen Kerker mit „Trauerlachen“, den Prügelexzessen der Gefängniswärter. In seinem Roman Die Orangen des Präsidenten entwaffnet er die Peiniger des Protagonisten im Gefängnis immer wieder durch Gelächter.

2.2.3 Themen: Unterdrückung, Folter, Flucht und Exil

Die Helden Khiders sind dabei meistens jung und werden vollkommen von dem Überwachungsstaat unterdrückt. Die Geheimpolizei kontrolliert alle und versucht durch Verbote die Bevölkerung zu unterdrücken. Sie werden zu Beobachtern der brutalen Machtpolitik Saddam Husseins. Der Autor ist somit Kritiker an dem absurden Bürokratismus, Dummheit, Feigheit und grotesker Inkompetenz der Diktatur und Tyrannei (vgl. Löffler: 195). Eine Eigenheit seiner Romane ist, dass keine Beschreibung der Landschaft und der urbanen Umwelt vorkommt. Den Protagonisten fehlt jegliche Wahrnehmung der topografischen Räume. Ganz anders bei Wali, der sprachmächtig die Schönheiten und wechselnden Stimmungen der irakischen Landschaften darstellt und den Leser mit dem Zauber bestimmter Orte beeindruckt. Wali ist dabei der Chronist des Süden Iraks, der Hafenstadt Basra, der alten Städte am Unterlauf des Tigris und Amara, der Stadt seiner Jugend, der er In *Engel des Südens* ein Denkmal gesetzt hat. In seinen Romanen erleben wir die Romantisierung und Orientalismen dieser Orte. Er lässt vor den Augen der Leser ein Land vor ihrer Zeit erstehen. Er liefert ein Epos des verschwundenen Iraks mit der Völkervielfalt und religiöser Toleranz, in vielschichtigen Farben und mit Nuancen versehenen Einzigartigkeit. In seiner Welt existieren die verschiedenen Religionen unter der Aufsicht der britischen Kolonialkolonie in Frieden nebeneinander. Diese waren die zivilisierten Umgangsformen der Moslems, Juden, Sabäer und Christen. In einem Roman stehen drei Freunde symbolisch für den Frieden und die kulturelle Balance. Die dargestellte Stadt ist Inbegriff eines unzerstörbaren, heilen Iraks als zentrales Dingsymbol des Iraks. Einen wichtigen Schauplatz stellt auch der englische Friedhof dar.

Aber auch die Zerstörungsgeschichte der Stadt wird schließlich mit aller Härte zur Schau gestellt. Die Verfolgung, Vernichtung, Vertreibung der Bewohner. Die Zerschlagung der kosmopolitischen, urbanen Kultur des Iraks, die multikulturelle Vielfalt muss schließlich der sunnitischen Einheitlichkeit und dem arabischen Nationalismus weichen, der nichts Andersartiges und Abweichendes duldet. Ab 1956 werden Minderheiten wie Armenier, Sabäer und Kurden tödlich gefoltert. 1956 ziehen islamistische Milizen plündernd und mordend durch das Judenviertel. So ist *Engel des Südens* als großes Epos

des Scheiterns zu lesen. Der kulturelle Reichtum des Landes wurde geplündert und zerstört. Walis Romane über den Irak sind somit ein Klagegesang und sehnsüchtige Liebeserklärung an ein Land, das nicht mehr existiert und man fragt sich teilweise auch, ob es so je existiert haben kann.

3. Zusammenfassung

Alle in diesem Beitrag behandelten Autoren befassen sich mit den Themen wie Flucht, Gewalt, Exil, Freiheit und Heimat und bringen uns das Herkunftsland Irak der Schriftsteller und ihre Protagonisten näher, lassen uns ihre Traditionen, Sitten, Kultur und Denkweise besser verstehen. Sie tragen zur Verständigung und zum Abbau von Vorurteilen bei und ermöglichen so eine Annäherung. Durch ihre Werke erhalten wir einen anderen Blick auf die Welt des Orients, aber auch auf den Westen, auf Europa. Der Beitrag der oben genannten Schriftsteller bedeutet eine Bereicherung der deutschen Literatur und Sprache, aber sie geben auch Anlass zur Eigenkritik:

> Der Blick auf Deutschland als Migrationsland entblößt die Schwächen des Systems, öffnet uns aber auch die Augen und schafft eine Möglichkeit die Situation zu verbessern.

Literaturverzeichnis

Domin, Hilde: Heimat (1982), in: Hilde Domin: Gedichte und Prosa, Foldenauer, Karl (Hg.), Karlsruhe, 1991, S. 103–105.

Fanizadeh, Andreas (taz): Interview mit Abbas Khider auf der Leipziger Buchmesse 2013: https://www.youtube.com/watch?v=VZxH04UXRSg.

Fatah, Sherko: Im Grenzland. Salzburg: Jung und Jung 2001.

Fatah, Sherko: Das dunkle Schiff. Salzburg: Jung und Jung 2008.

Fatah, Sherko: Ein weißes Land. München: Luchterhand 2011.

Gorris, Lothar: Die Erfindung Bagdads. Spiegel 28/2017, S. 100–106.

Hammelehle, Sebastian: Opfer und Täter. In: Spiegel (30.01.2016), einzusehen unter: https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-142149879.html (zuletzt eingesehen: 12.09.2019).

Haslinger, Josef & Sperr, Franziska (Hrsg.): Zuflucht in Deutschland. Texte verfolgter Autoren. Frankfurt a. M.: Fischer 2017.

Khider, Abbas: Der falsche Inder. Hamburg: Nautilus Verlag 2008, hier 7. Aufl. München: btb Verlag 2013.

Khider, Abbas: Die Orangen des Präsidenten, Hamburg: Nautilus Verlag 2011.

Khider, Abbas: Brief in die Auberginenrepublik, Hamburg: Nautilus Verlag 2013.

Khider, Abbas: Sarah Ochs stellt Khider die ultimative Superfrage, Universität Koblenz-Landau 2013, Poetik-Dozentur, https://www.youtube.com/watch?v=SCiDUepRVMY.

Khider, Abbas: Ohrfeige. München: Carl Hanser Verlag 2016.

Khider, Abba: Palast der Miserablen. München: Carl Hanser Verlag 2020.

Löffler, Sigrid: Die neue Welt-Literatur und ihre großen Erzähler, München 2014, Beck, S. 183–212.

Shibid, Mohammed Ismail: Irakische Autoren im Migrationsland Deutschland, Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 11/2020, S. 179–191.

Steidl, Sarah: Fluchtmigration Begegnungsszenarien in deutschsprachigen Gegenwartsromanen (2014–2018), Hamburg 2019, https://ediss.sub.uni-hamburg.de/bitstream/ediss/8808/1/SSteidl_Dissertation_Ver%C3%B6ffentlichung_20210110.pdf.

Wali, Najem: Hier in jener fernen Stadt, Erzählband. Hamburg: Galgenberg 1990. (Erster Teil auf Deutsch, zweiter Teil: Übersetzung aus dem Arabischen Thomas Schade).

Wali, Najem: Engel des Südens. Die Bücher von Amaria, München: Hanser 2010, aus dem Arabischen von Imke Ahlf-Wien.

Wali, Najem: Bagdad Marlboro. München: Hanser 2014, aus dem Arabischen Hartmut Fähndrich.

Wali, Najem: Bagdad. Erinnerungen an eine Weltstadt. München: Hanser 2015, Roman, aus dem Arabischen von Hartmut Fähndrich.

Wali, Najem: Vaterland im Gehen, Meine Beziehung zum Westen. In: Akzente. Zeitschrift für Literatur, Robert Menasse und Jp Lendie (Hg.). München: Carl Hanser Verlag 3/2016.

Wali, Najem: Das Exil und der Druck der Heimat auf uns: Das Literaturhaus Europa 2017, Online.

Wali, Najem: Saras Stunde. München: Hanser 2018. Aus dem Arabischen von Markus Lemke.

Lateinamerikanische Jugendliche auf der Flucht in die USA und ihre Darstellung in der Jugendliteratur am Beispiel von *Train Kids*

Teresa Cañadas García (Madrid)

1. Einführung

Wenn das Thema Flucht, Vertreibung und Migration besprochen wird, handelt es sich zum Teil um sehr harte Realitäten, die bedauerlicherweise auch kleine Kinder und Jugendliche betreffen. Dass die Menschheit unserer globalisierten Welt sich bewegt, beweist die Organisation der Vereinten Nationen, nach der heutzutage mehr Menschen denn je in einem anderen Land als dem leben, in dem sie geboren wurden[1], etwa 272 Millionen Migranten weltweit, was 3,5 % der Weltbevölkerung entspricht. Viele Menschen entscheiden aus persönlichen Gründen zu migrieren, auf der Suche nach einer Arbeit, nach besseren wirtschaftlichen Möglichkeiten oder zum Studieren. Aber viele andere fliehen aus Notwendigkeit vor Kriegen, Verfolgung, Gewalt, Menschenrechtsverletzungen, Terrorismus oder Ereignissen, die die öffentliche Ordnung ernsthaft stören. Insgesamt betrug die Zahl der weltweit gewaltsam vertriebenen Menschen Ende 2020 82,4 Millionen[2].

2. Flucht, Vertreibung und Migration in der deutschen KJL

Flucht, Migration und Vertreibung werden in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur immer häufiger thematisiert. Der Fokus liegt dabei bisweilen auf Einzelschicksalen oder auf Familienschicksalen, auf den Schwierigkeiten in der alten Heimat oder auf dem Einleben im neuen Land, auf der Verantwortung der Regierungen in den Ursprungsländern und auf der Haltung der Aufnahmegesellschaften, die sowohl in Freundschaften und Liebesgeschichten als auch in Feindseligkeiten und Gewalttaten gegen Migranten ihren Ausdruck finden. Im Mittelpunkt dieser Kinder- und Jugendbücher, die

1 https://www.un.org/en/global-issues/migration (letzter Zugriff: 07.07.2021).
2 https://www.unhcr.org/en-us/figures-at-a-glance.html (letzter Zugriff: 07.07.2021).

sehr oft auf wahren Begebenheiten beruhen, stehen Figuren, deren literarische Rolle in diesem Beitrag analysiert werden. Ganz konkret wird der Hintergrund in Lateinamerika beleuchtet in Bezug auf Kinder, die in der Fiktion vom Autor auf eine riskante Reise Richtung USA geschickt werden. Folgenden Fragen soll nachgegangen werden: Warum unternehmen die Jugendlichen eine solch waghalsige Reise? Was ist ihr Ziel? Was erwartet sie in der Realität? Welche erwachsenen Figuren, wenn überhaupt, begleiten sie? Wie wirkt die Fluchterfahrung in den Kindern? Unter diesen Aspekten wird das Werk des deutschen Autors Dirk Reinhardt *Train kids* (2015) analysiert.

In Deutschland, einem der wichtigsten Gastländern für Migranten[3], wird die Gesellschaft immer vielfältiger bezüglich der Herkunftsländer der Bürger. Der auf den Straßen spürbaren Migration wird auch in der Kunst und der Literatur Ausdruck verliehen. Infolgedessen sind die Kinder mit der Wirklichkeit der Migration sehr vertraut: „Die Debatten um Flüchtlinge, sie sind auch Teil des Alltags von Kindern geworden" (Haeming 2016).

Unter den zahlreichen Büchern auf dem deutschen Markt für Kinder und Jugendliche gilt *Train Kids* als eine Rarität. Die in Deutschland veröffentlichten Fluchtromane thematisieren hauptsächlich das Leben von Kindern und Jugendlichen (Problementstehung, die zur Flucht zwingt; Flucht, Ankunft ins neue Land, Einleben im Asylland) aus Ländern wie Syrien, Bosnien, Tunesien, Eritrea, Äthiopien, Afghanistan, Nigeria, Somalia, dem Iran usw., Ländern, aus denen Asylbewerber in Deutschland aufgenommen werden. Im Falle von *Train Kids* geht es um eine Realität, die jenseits des Ozeans stattfindet. Obwohl viele Aspekte der Problematik in Lateinamerika auf die Situation der Flüchtlinge, die nach Deutschland gelangen, ausgeweitet werden kann, sind die Umstände der Migration (von Kindern) in Lateinamerika sehr unterschiedlich.

Viele Jugendbücher über Flucht und Migration wollen ihrem Publikum „Beispiele dafür [. . .] geben, wie es gelingen kann, Kinder für die Schicksale Gleichaltriger, auf die sie in der Schule oder Nachbarschaft treffen, zu interessieren" (Budeus-Budde 2019: 84), indem sie Geschichten von vielen Angekommenen in Deutschland erzählen. In ihnen entsteht oft eine Freundschaft – sogar eine Liebesgeschichte – zwischen einer Person mit Fluchthintergrund und einer Person mit deutschen Wurzeln. Solche Werke „[. . .] haben einen direkten Bezug zur Alltagsrealität der jungen Leserinnen und Leser, denn es sind die Erlebnisse und Erfahrungen ihrer Mitschüler und Freunde aus anderen Kulturen und Erdteilen [. . .] So weckt diese Literatur sehr viel direkter als Sachbücher neben politischer Aufklärung auch Empathie und

3 Nach *UNHCR Global Trends 2020* ist Deutschland unter den fünf Ländern, die mindestens 1,2 Millionen Flüchtlinge aufnahm. https://www.unhcr.org/en-us/figures-at-a-glance.html (letzter Zugriff: 07.07.2021).

Verständnis“ (Budeus-Budde 2019: 84). In *Train Kids* gibt es keinen deutschen Hintergrund, denn die ganze Geschichte spielt in Amerika und hat lateinamerikanische Jugendliche als Hauptfiguren, was kaum in der deutschen KJL vorkommt[4]. Die Auswahl dieses Romans beruht also auf seinen außergewöhnlichen Schauplätzen für einen deutschen Roman und auf dem Interesse der Autorin für die Darstellung Lateinamerikas und Mexikos in der deutschsprachigen Literatur für Kinder und Jugendliche.

3. *Kinder in* Train Kids

Train Kids, der 2016 die Nominierung für den Deutschen Jugendliteraturpreis erhielt, erzählt die Reise in die USA von fünf Kindern, die sich am Grenzfluss *Río Suchiate* zwischen Guatemala und Mexiko treffen. Für die Reise entscheiden sie zusammenzuhalten, vor allem weil einer von ihnen, Fernando, mehr Erfahrung als die anderen zu haben scheint, nachdem er die Reise mehrmals erfolglos versucht hat. Die Hauptfiguren haben unterschiedliche Hintergründe und Lebensgeschichten, aber alle haben etwas gemeinsam: Sie reisen allein und wollen ihre Verwandten treffen (Vater, Mutter, Bruder), die sie zurückgelassen haben. Alle sind also zurückgelassene Kinder, die ihrem Schicksal überlassen werden.

Miguel, 14 Jahre alt, ist die Erzählstimme im Roman. Er kommt aus Guatemala und hat eine Schwester, Juana. Ihre arme Mutter verließ sie, um in den USA Geld zu verdienen, aber sie kam nie zurück, um sie zu holen. Miguel, der immer Angst davor hatte, von der Mutter weggegeben zu werden, will sie nun in Los Angeles suchen und fragen, was in seinem Kopf herumschwirrt: „Vielleicht will sie uns gar nicht mehr, Juana und mich. Das ist der Grund, warum ich zu ihr muss, weißt du. Ich will es rauskriegen. Sie soll es mir sagen, nicht nur schreiben [. . .] Damit ich endlich weiß, woran ich bin“ (92). Dasselbe muss Jaz, aus El Salvador, erfahren. Das als Junge verkleidete Mädchen wurde von seiner Mutter verlassen unter dem Versprechen, nachzuholen. Es wohnte bei den Großeltern, aber als der Opa krank wurde, musste es als Hausmädchen bei einer reichen Familie in der Stadt arbeiten, deren Vater sich an ihr verging und deren Kinder sie verspotteten. Diese Figur stellt die migrierende Frau dar, deren Verletzlichkeit unbestreitbar ist. Dessen bewusst gibt sie sich als Junge aus. Der Indio Emilio, aus Honduras, fing in seinem siebten Lebensjahr an, mit seinem Vater auf Kaffeeplantagen zu arbeiten. Als sein Vater starb, reichte

4 Als Beispiel wären hier die Bücher von Gudrun Pausewang zu nennen, die als Ergebnis ihrer Arbeitsaufenthalte in Chile, Venezuela und ihrer zahlreichen Reisen lateinamerikanische Schauplätze und Protagonisten haben.

das von der Mutter in einer Fabrik verdiente Geld nicht und ihre Kinder hinter sich lassend, fuhr sie nach Norden. Emilio blieb alleine auf der Plantage, und als er Streit mit den Söhnen vom Verwalter hatte, warfen sie ihn raus. Zuerst dachte er daran, sich den Rebellen in der Umgebung anzuschließen, aber dann entschied er sich für die Reise nach Norden. Ángel, 12, stammt aus Guatemala Stadt. Er will zu seinem fünf Jahre älterem Bruder Santiago ziehen. Seine Eltern lernte er nie kennen und beide Brüder wuchsen bei den Großeltern auf, mit denen Santiago sich nicht gut verstand. Er zog in die Stadt und Ángel verdiente sein Geld auf der Straße. Später reiste der Bruder in die USA, um Geschäfte zu machen und ließ Ángel mit zwei Freunden zurück. Jetzt gehört Santiago zu einer Gang in Los Angeles. Fernando, 16, kommt aus El Salvador und ist der Führer der Gruppe. Seine Mutter starb bei seiner Geburt. Als der Vater nach Texas reiste, kam das Kind in ein Heim. Er erzählt kaum etwas von sich, hat bereits vielfältige Erfahrungen gesammelt und schützt deshalb die anderen Kinder.

Diese fünf Figuren (der Erzähler, das Mädchen, der Indio, der Kleine und Naive und der Schutzengel) haben schon als Kinder viel Grausames in ihren Herkunftsländern erlebt: Armut, Gewalt, Missbrauch und Verlassen. Es geht nicht nur darum, den wenigen Chancen, die ihnen ihre Heimatländer anbieten, zu entfliehen, sondern auch um die Beziehung zu ihren Familien, die von den sozialen Umständen beeinflusst, ihre Kinder verließen. Der Traum und die Hoffnung auf Liebe und Geborgenheit, auf die Wiederherstellung der verlorenen Liebe – wenn es sie überhaupt gab – bewegt sie zu reisen. Was auf sie zukommt, können sie nicht erahnen: Raub, Entführung, Gewalt jeglicher Art, Korruption, Hunger usw. Eine ständige Angst, die sie immer wachhält und stetig mit der Problematik auseinandersetzt, ob es sich lohne, diese Reise zu unternehmen. Sie sind dermaßen auf das tägliche Überleben konzentriert, dass Jaz zum Beispiel Angst hat, „dass ich manchmal gar nicht mehr daran denke, wo ich überhaupt hinwill. Und warum. Ich hab's fast vergessen. Ich will nur irgendwie durchkommen, das ist alles. Aber wozu eigentlich?" (238).

Nicht alle gelangen in die USA. Emilio verschwindet, nachdem Banditen ihn vom Zug werfen. Seine Freunde springen ebenfalls herunter und suchen ihn vergeblich, treffen aber in einem Haus ein Ehepaar, das ihm geholfen haben soll. Der Mann teilt ihnen mit: „[. . .] ihr solltet euch keine Sorgen um euren Freund machen [. . .] Ich glaube, er wird zu seinen Leuten zurückgehen." (192). Ángel entdeckt, dass es für ihn keinen Sinn macht, nach Norden zu fahren, als er in San Luis de Potosí in der Herberge der so genannten *La Santa* (von der Heiligen) ist, kurz nachdem die Freunde der Haft von den *Zetas* (einer kriminellen Bande) entkommen sind. Die Grausamkeit des Erlebten führt ihn dazu, seine Situation zu überdenken; der Hauptgrund für seinen Entschluss, unweit der Grenze, ist der schwierige Umgang mit seinen Erlebnissen auf der

Reise. „Ihr könnt es verdrängen und irgendwo in euch drin die Kraft finden weiterzumachen. Ángel kann das nicht.“ (241–242).

4. Die erwachsenen Figuren

Die Rolle von *La Santa* führt zur Analyse der erwachsenen Figuren im Werk. Einerseits gibt es die abwesenden Eltern, die ihre Kinder verließen. Menschen, die ein besseres Leben suchend, Familie und Land verabschiedeten. Es ist ein Geheimnis, wie es ihnen auf der Reise erging, wie ihre Lebensumstände im Aufnahmeland waren, was für Eltern sie waren. Es werden nur einige Briefe von ihnen bekommen, manchmal mit Geld. Aber dieses Geld befriedigt die Liebesbedürfnisse ihrer Kinder nicht. Andererseits gibt es viele Erwachsene, denen sie auf der Reise begegnen. Hauptsächlich können sie in fünf Gruppen unterteilt werden: Arbeiter der Herbergen für Migranten, mexikanische Bürger, die bloße Zuschauer der Migration sind; Banditen, Räuber, Gangs – Übeltäter –, die Polizei und die Mitfliehenden.

Die Migrationspolizei – *la migra* – ist für die Kinder der Feind. Zu ihren Aufgaben zählt, alle Illegalen – *indocumentados* – festzunehmen und sie zurückzuschicken. Polizisten im Werk verkörpern meistens den Machtmissbrauch, weil sie die Flüchtlinge so viel wie möglich einschüchtern, auch wenn sie nur Kinder sind. Solche Bestecher gibt es auch unter den Menschen, die von der Migration ein Geschäft machen (die Schlepper, Männer, die helfen, die Flüsse zu überqueren usw.). Hier gilt keine humanitäre Hilfe. Geld ist Geld, egal wie es verdient wird, egal woher es kommt. Unter den Übeltätern gibt es verschiedene Banden, die im Laufe des Weges agieren. Die Kinder begegnen *Maras*, *Zetas* aber auch anderen unorganisierten Banditen, die versuchen, sie auszurauben.

Die mexikanische Gesellschaft ist sehr heterogen. Es gibt solche, die daran gewohnt sind, das Hin und Her der Migranten durch ihre Dörfer, Straßen und Wege zu sehen und ihnen gegenüber gleichgültig stehen. Andere versuchen, den Kindern zu helfen, wie die Gemeindemitglieder und der Priester in der Kirche von Tierra Blanca. Als die Polizei versucht, die Kinder in der Kirche zu verhaften, verhindern sie es. Ihre Hilfe ist auf mehrere Gründe zurückzuführen: „weil sie ein Zuhause haben und ihr nicht [. . .] sie wissen, dass sie ihr Zuhause jederzeit verlieren können [. . .] und wollen, dass ihnen auch jemand hilft.“ (134), sie helfen auch „weil sie glauben, dass niemand [. . .] das Recht hat, in eine Kirche einzudringen und dort jemandem zu verhaften“ (134), außerdem helfen sie, weil sie die Stelle in der Bibel kennen, in der Jesus sagt: „was ihr meinem geringsten Bruder getan habt, das habt ihr mir selbst getan“ (135). Hier ist auf der einen Seite der Glaube des Volkes wichtig, auf

der anderen Seite das Mitgefühl der Leute, die verstehen, dass die Kinder hilfsbedürftig sind, wie sie auch irgendwann einmal sein können.

Als Erwachsene werden auch mexikanische Bürger dargestellt, die an den Nebenwirkungen der Migration leiden. Das sind zum Beispiel Familien, die nicht weit von den Bahnstrecken leben, durch die *la bestia* (die Bestie) fährt. Sie wissen, dass die Polizei wachsam ist und wenn sie mitbekommt, dass sie Illegalen helfen, dann könnten auch sie bestraft werden. Sie wissen außerdem, dass es gefährliche Banden gibt und sie fühlen sich auch bedroht. Solche Erwachsenen helfen letztendlich den Kindern, wenn auch fast immer zögerlich.

Darüber hinaus gibt es einen Erwachsenen, ein obdachloser alter Mann, den die Kinder einmal treffen, als sie Zuflucht in einem verfallenen Haus suchen. Über die Herkunft des Mannes wird nichts weiter berichtet, aber er öffnet den Kindern die Augen und entmutigt sie, ihre Hoffnungen auf ein besseres Leben aufrechtzuerhalten: „Nur Geld haben die da oben. Kein Herz [. . .] ganz egal, wohin du gehst. Deinem Leben kannst du nicht entkommen." (88–89).

Von den erwachsenen Mitfliehenden wird kaum etwas erzählt. Der Einzige, der eine wichtige Rolle spielt, ist ein Mann, den Miguel auf dem Dach vom Zug kennenlernt. Er verkörpert die Gefühle der reisenden Eltern, die wie die Eltern der Protagonisten, sich auf die Reise nach Norden begaben. Seiner Familie gegenüber fühlt er sich so: „Irgendwie fühlst du dich nur als halber Mann, wenn du deiner Familie nicht mal ein ordentliches Haus bauen kannst" (97). Darauf erwidert Miguel: „Vielleicht wollen Ihre Kinder ja gar kein Haus. Vielleicht wollen sie einfach nur. . ." (98). In diesem Gespräch werden die verschiedenen Visionen, jeweils von den Erwachsenen Migranten und von den zurück gelassenen Kindern dargestellt. Die Eltern wollen der Familie etwas Besseres anbieten, die Kinder können diese Entscheidung nicht verkraften und wünschen sich nur Liebe und Nähe.

Durch die Darstellung der erwachsenen Figuren im Roman kann erschlossen werden, dass die Kinder keinen wirklichen Stützpunkt haben, mit dem sie rechnen könnten. Gelegentlich treffen sie hilfsbereite Menschen, die ihre Integrität riskieren, um ihnen zu helfen. Sie sind eine Oase in der Wüste der Migration, die den Kindern weitere Hoffnungen geben, die Reise mit neuer Kraft fortzusetzen. Manchmal wünschen die Protagonisten, hier – in Mexiko – zu bleiben, doch sie wissen, dass es nicht möglich ist. Die Kinder müssen die harte Realität akzeptieren: „Sie wollen dich nirgendwo [. . .] Du musst lernen, dich nicht daran zu stören. Du bist da und musst das Beste daraus machen" (101).

5. *Die Spuren der Reise. Verwandlung der Charaktere*

All die schwierigen Episoden haben als Folge, dass die Figuren im Laufe der Geschichte tiefe Veränderungen erleben, die vor allem im Erzähler, Miguel, zu beobachten sind. Als sie sich an der Grenze zu den USA befinden, als fast alle Gefahren vorbei zu sein scheinen, müssen sie Gelder sammeln, um die Grenze zu überqueren. Fernando schafft Geld, ohne den anderen zu sagen, wie er das macht. Miguel klaut Männer, indem er sich als Prostituierter ausgibt und wird dabei verprügelt. Jaz prostituiert sich.

Die Stadt, voll von *Narcos* (Drogenhändlern) und von Migranten, die sich nicht wagen, die Grenze zu überqueren ist „[. . .] ein schmutziges, stinkendes Nest voll mit heimatlosen Leuten, die nicht mehr wissen, wohin. Viele sind auf Drogen, die an jeder Ecke verkauft werden. Sie haben keine Kraft mehr, über den Fluss zu gehen, aber zurückfahren wollen sie auch nicht. Also sind sie im Lager gestrandet, dämmern vor sich hin und werden allmählich zu Gespenstern, mehr tot als lebendig. Manche sind so kaputt, dass es wirkt, als wären sie durchsichtig – kaum noch da." (277). Diese Vision beängstigt die Kinder, die auch empfinden, dass die Stadt gefährlich ist. So sagt Miguel zu Fernando: „Lass uns verschwinden [. . .] Bevor die Stadt uns kaputt macht." (275).

Die Kinder vor der Grenze sind nicht dieselben Kinder vor Reisebeginn. Jaz wirft Miguel vor: „Als wir uns kennengelernt haben [. . .] da hast du noch aus großen neugierigen Augen in die Welt geguckt [. . .] Inzwischen sind's misstrauische Schlitze. So wie bei Fernando." (281) Diese Umwandlung des Charakters von Miguel in Fernandos Charakters erklärt die Persönlichkeit vom kleinen Führer, der die Reise bis zur Grenze mehrmals erlebt und versucht hat. Da muss Miguel gestehen: „Wer sich auf der Fahrt nicht verändert, ist ein Roboter [. . .] wenn das hier vorbei ist, verändern wir uns eben wieder. Vielleicht zurück, vielleicht auch in eine ganz neue Richtung." (281).

Die rätselhafte Figur von Fernando wird am Ende enthüllt: Sein Vater kam nie in Texas an; unterwegs wurde er von einem Zug überfahren. Die wiederkehrende Fahrt ist für Fernando ein Lebensstil geworden. Sein Vater ist gestorben, er hat keine Familie oder Verwandten und hält sich an der Idee fest, ein berühmter Held in den Geschichten über die Reise in der *bestia* zu werden: „Ich stelle mir vor, dass es irgendwann eine Menge Geschichten geben wird, und sie werden von mir handeln. Das ist eigentlich das Schönste, was man erreichen kann" (300). Dies erklärt, warum er seinen Mitfahrenden und Freunden ständig Geschichten über die verschiedenen Episoden der Fahrt erzählte. Das Unterwegssein ist für Fernando „wie eine Sucht" (100), ein Zustand, in dem er noch Hoffnung und Phantasie auf ein ideales Leben haben kann.

Die Protagonisten, die eine solche Wandlung merken, können deshalb Rückschlüsse ziehen, denn „irgendwo unterwegs verlierst du deine Seele dabei." (100). Vielleicht ist ihren Eltern dasselbe passiert. Sie sind durch die Reise andere Menschen, unbekannte Menschen geworden. Dem Pessimismus: „Vielleicht ist das ja der einzige Sinn des Ganzen: rauszufinden, wie bescheuert wir sind (239) kann der Rat des Priesters an Miguel in der Kirche entgegengesetzt werden: „Du bist kein Verbrecher, kein Dieb, kein Nichtsnutz, kein Illegaler oder sonst etwas. Dir fehlen lediglich ein paar Papiere, das ist alles. Denk immer daran" (139). Mit der Ungewissheit, wie es ihnen in den USA gehen wird, erwidert Jaz: „Vielleicht ist der einzige Sinn des Ganzen ja auch, dass wir uns kennengelernt haben. Und ein paar schöne Momente zusammen hatten. Wer weiß? Vielleicht ist das am Ende alles, was von der Sache hier übrig bleibt" (239).

6. *Wirklichkeit und Vorstellung*

Die Kinder scheinen, in einer parallelen Welt zu leben, in einer Welt, wo ihre eigenen Vorstellungen ihnen Gründe liefern, zu reisen. „Ich weiß nicht mehr, ob ich wirklich nach meiner Mutter suche oder – nach irgendeinem Bild, das ich mir in den letzten Jahren von ihr gemacht hab. Ich weiß gar nichts mehr. Nicht mal mehr, ob sie überhaupt meine Mutter ist" (238). Um das zu wissen „müssen wir aber erst mal ankommen". Sie suchen Eltern, von denen sie seit langem nichts mehr wissen; die Briefe reichen nicht aus, um Erklärungen zu geben. Die Kinder haben sich vorgestellt, dass sie von den Eltern willkommen geheißen werden, obwohl keiner von ihnen weiß, dass ihre Kinder kommen. Die Welt der Vorstellungen wird im Laufe der Reise mit jeder Anekdote, mit jeder Begegnung mit anderen Menschen in Wirklichkeit verwandelt. Es bleibt die Frage offen: „Welche ist die eigentliche, die wahre Welt?" (54), denn die Kinder tendieren dazu, die Realität zu negieren, so wie sie es beweisen, als sie Ángel nicht davor warnen, dass sein Bruder in den USA kein guter Typ ist, sondern kriminellen Gangs angehört: „Wir haben doch gemerkt, dass er sich was vormacht. Aber keiner hat's ihm gesagt. Wir haben nur dagesessen und die Klappe gehalten" (247).

Diese Empfindung und das Spiel zwischen Vorstellung und Wahrheit ist im ganzen Werk vorhanden und wird durch zwei erzählerische Mittel verstärkt: Miguels Träume und die Briefe, die er seiner Schwester Juana an verschiedenen Stellen schreibt. Die fünf Träume von Miguel im Laufe der Geschichte erzählen von seiner Kindheit, seiner Vergangenheit und der Beziehung zu seiner Mutter vor und nach ihrer Reise. Die Trauer, die Wut und die Verachtung über den Verrat von der Mutter sind so groß, dass er sagt: „Ich

ekele mich vor mir selbst." (285). Der Wendepunkt kommt, als er aus diesen Gefühlen aufwacht und merkt, dass er ihre Mutter nicht hassen kann. Infolgedessen setzt er sich als Aufgabe, die Familie zusammenzubringen.

Obwohl sie Träume sind, scheinen sie eher Erinnerungen zu sein, die die Motivation von Miguels Reise erklären und die Wirklichkeit darstellen. Vieles bleibt offen, wie die wiederkehrende unbeantwortete Frage: Warum hat die Mutter ihre Kinder verlassen und sie nicht nachgeholt? Die Reise gibt schon einige mögliche Antworten darauf: Bestimmt hat sie so viel Grausames erlebt, dass sie sich nicht mehr vorstellen kann, die Kinder zu holen und die Rückreise würde die Rückkehr in die Armut bedeuten. Die Gefahren der Reise will Miguel auch seiner Schwester in den Briefen verbergen: Er kann ihr nicht alles so positiv erzählen, dass sie sich auf die Reise begibt, aber auch nicht so negativ, dass sie sich zu viele Sorgen um ihn macht. Der letzte Brief, mit dem die Geschichte endet, erzählt von Miguels Ankunft in Los Angeles und von dem Augenblick, als er seine Mutter trifft. Miguel will Juana Leiden sparen. Die Ungewissheit um die Liebe der Mutter wird zur Gewissheit; das soll auch die Schwester wissen. Er hat jetzt eine Arbeit und sein Wunsch ist „wenn ich genug zusammen habe, hole ich Dich nach. Aber nicht auf dem Weg, den ich gekommen bin, dafür bist Du zu jung. Ich finde einen anderen, der sicherer ist". Das Versprechen bleibt da und somit schließt sich der Kreis und der Roman, denn nun verwendet Miguel den gleichen Ton und die gleichen Worte, die ihm seine Mutter zu schreiben pflegte: „Es wird eine Zeit lang dauern, Du darfst die Geduld nicht verlieren. Aber ich werde es tun, Juanita. Irgendwann, das musst Du mir glauben. Irgendwann werde ich es tun." (311).

Das Buch, für Jugendliche verfasst, hat ein Nachwort mit Bildern und Fakten über die Migration von der Südgrenze Mexikos bis in die USA. Der Autor hat einige von den Jüngsten interviewt und ausgehend von ihren Geschichten *Train Kids* geschrieben. So wie es im Buch vorkommt, weiß er nicht mehr, was aus ihnen geworden ist. Der Roman leistet einen besonderen Beitrag zum Verständnis der Extremsituation der Migranten(kinder) und gilt als Anerkennung des Leidens des Anderen, dem in der Fiktion eine Stimme verleiht wird: „Fluchtromane, die auf wirklichen Tatsachen oder Fiktionen basieren, können zur Verarbeitung von traumatisierenden Erlebnissen beitragen. [. . .] Andererseits bietet das Schreiben von Fluchtromanen für die Autoren, welche die Flucht und Vertreibung nur aus Erzählungen kennen und selber nicht erleben mussten, die Möglichkeit, kollektive Trauer und gemeinsames geschichtliches Erbe zu verarbeiten. In diesem Sinne können Flüchtlingsromane als Ventil für Trauer und Zorn von Menschen, die keine Flüchtlinge waren, sondern von Flüchtlingsschicksalen ausschließlich gehört haben, dienen" (Ikonomou, 2001: 89).

Literaturverzeichnis

Budeus-Budde, R. (2019): „Flucht, Vertreibung und Migration in der aktuellen Kinder- und Jugendliteratur. Ein Überblick aus literaturkritischer Perspektive". *Der Deutschunterricht* 6/2019, S. 84–88.

Haeming, A. (2016): „Kinderbücher über Krieg: Der Ball und die Grenze". *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (https://www.faz.net/aktuell/gesellschaft/menschen/kinderbuecher-ueber-flucht-krieg-und-fremdsein-14501983.html) (letzter Zugriff: 07.07.2021).

Ikonomou, K. (2001): „‚Grüss mir die Erde, die uns beide geboren hat'. Flucht und Vertreibung aus Anatolien in griechischen Romanen". *Katalog zur Sonderausstellung im Rahmen der 27. Oldenburger Kinder- und Jugendbuchmesse 2001 aus den Beständen der Universitätsbibliothek Oldenburg und anderer Bibliotheken im Stadtmuseum Oldenburg*, S. 75–92.

Reinhardt, D. (2015): *Train Kids*. Hildesheim, Gerstenberg.

United Nations: „Global Issues" (https://www.un.org/en/global-issues/migration) (letzter Zugriff: 07.07.2021).

United Nations High Commissioner for Refugees (2021): „Figures at a glance" (https://www.unhcr.org/en-us/figures-at-a-glance.html) (letzter Zugriff: 07.07.2021).

Religiöse Haltung und politische Moral im Werk des exilierten deutsch-iranischen Autors SAID

Arianna Di Bella (Palermo)

> ich, jesus von nazareth, war nie ein könig/ über ein volk; weil ich nie herrschen/ wollte. denn ich verabscheue regierungen/ und truppen, geheimdienste, folterer und/ gefängnisse (SAID 2018: 5).

So beginnt *ich, jesus von nazareth,* das „provozierende und beeindruckende" (Erichsen-Wendt 2018: 53–54) Büchlein des deutsch-iranischen Schriftstellers SAID, eines der bekanntesten Brückenbauer zwischen Orient und Okzident, der 2021 unerwartet gestorben ist. Er war einer der wichtigsten deutsch-iranischen Autoren, der mehr als 50 Jahre in München lebte und publizierte. Aber was für ein Mensch spricht denn hier? Seine Identität scheint unklar, doch ahnt der Leser von Anfang an, dass es nicht oder nicht ganz der Jesus des Neuen Testaments ist und jedenfalls nicht der, den man zu kennen meint.

Diese kurzen Verse verweisen sofort auf die Motive des Textes: Religiosität und Politik, die für SAID in Anbetracht seiner Lebenserfahrungen sehr eng verknüpft sind mit einer festen Haltung: der von ihm bekannten Zeitkritik wie auch einer politischen und humanistischen Botschaft (Kaldewey 2018).

Da gerade Religiosität und Politik schon immer SAIDs Lieblingsthemen zu sein scheinen, wird hier deren besondere Verknüpfung in *ich, jesus von nazareth* (2018) sowie in Psalmen (2007) untersucht und abschließend wird anhand der Analyse zu zeigen versucht, welche Rolle Religiosität und Politik bis zu den letzten Lebensjahren des Exildichters gespielt haben.

1. Kurzes Portrait eines Exillebens

SAIDs Exil begann wegen der religiösen und politischen Haltung in Iran, sie beeinflusste sehr stark auch das neue Leben in Deutschland und blieb für den Autor angesichts der aktuellen Nachrichten aus seiner Heimat immer ein brisantes Thema.

Der Autor, „[. . .], der zum Deutschen werden wollte, und der sogar deutscher als die Deutschen wurde" (Magris 2007), ist 1947 in Teheran als Sohn einer wohlhabenden Familie geboren. Er wuchs ohne die Mutter auf, die von

der familiären väterlichen Seite verstoßen wurde, SAID verließ 1965 den Iran, vom Regime unterdrückt, und kam als Student nach Deutschland, um als freier Mensch leben zu können. Nach dem Sturz des Schahs 1979 kehrte er hoffnungsvoll zum ersten Mal nach Teheran zurück, verstand aber gleich, dass es unter dem Regime der Mullahs keine Chance auf den erhofften Neuanfang gab. Im selben Jahr kam er wieder nach Deutschland zurück und seither lebte er in München im zweiten deutschen Exil.

Deutschland wurde zu seiner zweiten Heimat, hier entwickelte sich sein lebhaftes literarisches Interesse. Er begann unten dem Pseudonym SAID, im Arabischen „der Glückliche“, zu schreiben, Deutsch wurde zu seiner literarischen Sprache und in relativ kurzer Zeit lenkte er die Aufmerksamkeit der Kritik auf sich. SAIDs literarisches Schaffen, das zahlreiche Gattungen wie Hörspiele, Romane, Gedichte, Märchen und literarische Essays umfasst und auch in mehrere Sprachen übersetzt wurde, ist mit verschiedenen Auszeichnungen versehen, zu denen man auch die Leitung des P.E.N.-Zentrums Deutschland von 2000 bis 2002 zählen darf. Damals war er der erste Schriftsteller nicht deutscher Muttersprache, der bis zu der damaligen Zeit einen solch hohen Verbandsposten bekleidete.

2. „ich, jesus von nazareth“ und „Psalmen“: Religion und Politik

Den Themen Religion und Politik widmete SAID sich schon mit der früheren lyrischen Produktion wie zum Beispiel *Dann schreie ich, bis Stille ist* (1990) und *Wo ich sterbe ist meine Fremde* (1994) sowie in den Prosaschriften *Der lange Arm: Notizen aus meinem Exil* (1995) und *Ich und der Islam* (2005). Bis zu diesem letzten Text fokussierte sich SAID besonders explizit auf die Rolle des Islams in der Gesellschaft und im Leben der Gläubigen in Iran, ab *Psalmen* scheint es hingegen so, dass das Interesse des Autors sich langsam auch der jüdisch-christlichen Tradition näherte. Und dieses Interesse pflegte SAID insgesamt 11 Jahre, eine lange Zeit, gestand der Autor, in der er sich der Bibellektüre widmete und seine Achtung vor jeglicher Religion wuchs (Mende 2008).

Und als Resultat dieser intensiven Studien gilt zuerst der Gedichtband *Psalmen*, der als faszinierendes, überraschendes Werk und kleines Juwel an poetischer Sprache gewürdigt wurde (Macke 2007; Scherf 2008), und zweitens *ich, jesus von nazareth*; beides Beweise, wie gut SAID die Bibel und die jüdisch-christliche Tradition kannte.

In Anbetracht der zehnjährigen Zeitspanne zwischen den zwei Publikationen sowie der thematischen Gemeinsamkeiten und zahlreichen formellen und stilistischen Unterschiede könnte zu Recht *ich, jesus von nazareth* als

Gegenstück zu *Psalmen* angesehen werden. Doch scheint besonders wichtig zu betonen, dass der Text früher in der Essaysammlung *Das Niemandsland ist unseres* (2010) publiziert wurde. Hier könnte die Platzierung von *ich, jesus von nazareth* genau in der Mitte der Sammlung als Zeichen gelten, dass der Text für SAID schon damals eine besondere Valenz hatte, und seine erneute Veröffentlichung als Prosagedicht scheint eine Bestätigung zu sein.

3. Zu einer Konfrontation zwischen Identitäten und sprachlichen Haltungen

Psalmen weckte die Aufmerksamkeit der Kritik und es wurde als besonders sensationell betrachtet, dass ein deutschsprachiger Autor mit muslimischem Hintergrund so meisterhaft auf die alten Psalmen zurückgriff (Ackermann 2008: 188). Viele Protagonisten der deutschen Literatur von Luther über Andreas Gryphius bis Christoph Martin Wieland und schließlich im 20. Jahrhundert Bertolt Brecht, Nelly Sachs und Paul Celan haben sich mit dieser Gedichtgattung beschäftigt, doch scheint SAIDs Bearbeitung dieser uralten religiösen Gesänge ziemlich neu (SAID 2007: 108–109). Dies nicht nur, weil sich hier erstmals ein muslimischer Schriftsteller mit diesem Traditionsstoff auseinandersetzt (Mende 2008)[1], sondern auch, weil er Elemente aus allen drei monotheistischen Religionen aufnimmt, um neue Psalmen mit zeitgenössischen Inhalten zu schaffen (Ackermann 2008: 189; von Törne 2007). Der Dichter konfrontiert die Psalmen als Zeugnis der jüdisch-christlichen Tradition mit seinen kulturellen und religiösen Wurzeln, ohne aber „islamische Psalmen" zu verfassen, denn er betont oft, er fühlte sich mit dem Erbe des Islams verbunden, ohne aber ein Muslim zu sein (Ackermann 2008: 192; Gellner 2014: 213). Die muslimische Tradition scheint aber einfach zu erkennen, denn der Autor versammelt hier 99 relativ kurze Psalmen, wahrscheinlich ein Verweis auf die im Islam bezeugte Tradition der 99 schönsten Namen Gottes, obwohl Gott selbst als Wesen weder in seiner islamischen noch jüdischen oder christlichen Variante hier direkt Erwähnung findet. Er wird nämlich im ganzen Œuvre vom lyrischen Ich, nach der traditionellen jüdisch-christlichen Bezeichnung, als „herr" angesprochen, eine Anrede, die auch meist als Eröffnungsformel auftritt. Der anonyme Sprecher, der auf den Autor oder auf den Leser verweisen könnte, wendet sich an einen genauso anonymen und

1 Die vorherrschende islamische Tradition erlaubt dem Gläubigen nicht, mit Gott zu hadern, und auch aus diesem Grund erregte die Bearbeitung dieses Stoffes großes Aufsehen. Nur die islamischen Mystiker hadern mit Gott und aus diesem Grund, behauptet SAID, sind sie auch heute im Iran scharf angegriffen.

unbestimmten „herrn“, er tritt auf eine absolut gleichberechtige Ebene mit ihm, und was ebenfalls neu ist, er redet persönlich und unmittelbar zu ihm, obwohl der „herr“ nie das Wort ergreift. Das lyrische Ich spricht ironisch, sarkastisch, manchmal respektlos und auch spielerisch locker zu ihm, zum Beispiel: „du bist vielleicht ein kiesel/ den ich stets in der tasche trage“, es provoziert sogar den „herrn“ und gibt ihm strenge Befehle: „gehst du nun auf die knie vor den opfern?/ und vor den tätern auch?“ und noch „herr/ schweige!“ (SAID 2007: 51, 9, 83)

In *ich, jesus von nazareth* ist hingegen der Sprecher nicht anonym, er sagt, wie er heißt und woher er kommt, er ist eine Figur namens Jesus, die sich beim Reden an eine lange Reihe von Bibelpassagen, theologischen Deutungen sowie religiösen Bildern und literarischen Bearbeitungen des Stoffes „Leben Jesu“ anlehnt. Es gibt zahllose literarische Jesus-Texte, die höchstwahrscheinlich SAID bei der Materialsammlung beschäftigt haben. Um nur einige zur erwähnen: *Das Evangelium nach Pilatus* (2000) von Eric-Emmanuel Schmitt, in dem der Autor auch einen Jesus direkt sprechen lässt, oder *Die Christus-Trilogie* (1998) von Patrick Roth, in der der Schriftsteller Bilder aus der Bibel aufgreift und neu kontextualisiert. Hier verweisen die Autoren auf den bekannten Jesus, bei dem saidschen Sprecher kommen einige Gemeinsamkeiten mit der tradierten Figur vor, aber auch zahlreiche Züge, die auf den Schriftsteller selbst verweisen.

Umwandlung des christlichen Jesusbildes in eine fingierte autobiografische Retrospektive des Galiläers (Unbekannter Autor 2021)? Darstellung der saidschen Ansichten, die einer Jesus-Figur in den Mund gelegt werden? Wahrscheinlich ist *ich, jesus von nazareth* beides, was auch diese Verse belegen: „[. . .]. wenn ich/ dann eure potemkinschen dörfer zerstört/ habe, wird meine seele eine brücke sein/ zwischen euren erstarrten leibern und/ dem ewig fließenden gott“ (SAID 2018: 15), und diese Wörter erinnern ganz deutlich an das, was SAID von sich selber sagte: „ich übe keine Religion aus und habe auch nie eine ausgeübt. Ich habe meine Religiosität mit Mühe und Not gegen die Barbaren gerettet, die im Namen eines Gottes regieren“ (Güvercin 2010).

Dieser Jesus stellt sich auf die Seite der Hungernden, Huren, Kranken und Bettler, er ist aber nicht nur ein liebender und verzeihender Dulder, sondern auch ein zorniger, revolutionärer Mensch, der sich Aufbruch und Durchbruch wünscht und der sich daher mit dem im Text erwähnten Spartakus, dem vermutlich am Kreuz hingerichteten Führer des römischen Sklavenaufstandes im 1. Jahrhundert vor Christus, oder mit dem ermordeten Patrice Lumumba, Symbolfigur des antiimperialistischen Kampfes im Kongo, identifiziert. Mit zwei kämpferischen Männern, verbunden durch dieselben moralischen Prinzipien und ein gemeinsames Schicksal, die im Namen eines Neubeginns ihr Leben gefährdeten und deren Leichen nie gefunden wurden, genau wie Jesus‘

Leiche nach der christlichen Lehre. Auch der saidsche Jesus ist ein Kämpfer: „[. . .] mein name ist revolte“ (SAID 2018: 25)[2] sagt er, und auch der Satz, der wörtlich eine Passage des Evangeliums nach Matthäus zitiert: „[. . .]: ‚ich bin nicht gekommen,/ frieden zu bringen, sondern das schwert“ (SAID 2018: 29) scheint ganz deutlich zu bestätigen, was er ein paar Seiten früher behauptet hatte: „[. . .]. ich/ brauche citoyens, die nicht auf das gesetz/ achten, aber tadellos kämpfen für die/ gerechtigkeit“ (SAID 2018: 17). Verse also, die nach Mayrhofer die Sehnsucht des Exil-Iraners darstellen, der die Theokratie der Mullahs und der iranischen Politik abgelehnt hat (Mayrhofer 2019).

Die Frage der Identität dieses Jesus scheint also nicht einfach. Hat sich SAID von der aufklärerischen Interpretation von Jesus inspirieren lassen, der als ein außerordentlicher Mann angesehen wird, statt die Etikettierung als Gottessohn zu akzeptieren, oder lässt er sich vom muslimischen Glauben beeinflussen, der Jesus als Sohn Marias und als Propheten, nicht als Sohn Gottes betrachtet? (Bausani 2003: 72, Sura 4, Versus 171) Eine eindeutige Antwort ist wahrscheinlich nicht möglich, aber es ist SAIDs Hauptfigur selbst, die sich als Sohn eines jüdischen Handwerkers und einer jüdischen Mutter vorstellt (SAID 2018: 21). Wenn SAID also einerseits den Schriften des Korans zu folgen scheint, distanziert er sich gleichzeitig, wenn er seiner Figur oft die Wörter „Kreuzigung“ und „Auferstehung“ in den Mund legt, d. h. zwei Momente des Lebens von Jesus im Neuen Testament, die im Koran nicht anerkannt werden. SAIDs Jesus, genau wie sein Autor, gehört zu keiner Religion, er braucht deswegen „kein kopftuch, kein/ schleier, kein kreuz, keine haube, keine/ klagemauer“, er kommt „barfuß“ und benötigt kein „Gehäuse“ (SAID 2018: 11 f).

Aber auch die Identität des Publikums, auf das die Reden der Hauptfigur gezielt sind, bleibt undefiniert. Hier stellt sich der Sprecher nicht wie in *Psalmen* auf dieselbe Ebene mit seinem unbestimmten Zuhörer, im Gegenteil scheint er sehr autoritär und auf einem höheren Niveau als dem seines undefinierten Gesprächspartners zu sein. Der Ton der prophetischen direkten Sprache des Redners klingt oft bedrohlich, warnend, wie diese Verse beweisen: „[. . .]. blut wird fließen und die/ scheidegrenze sein zwischen uns“ (Ebenda) oder „ich auferstehe und zertrümmere eure/ heiligen kartenhäuser, eure bigotterien“ (SAID 2018: 14). Es ist nicht das traditionelle Klagen, Bitten, Loben der Psalmen.

2 Im Jahr 2013 wurde in dem Sachbuch von Reza Aslan *Zealot: The Life and Times of Jesus of Nazareth* Jesus als Zelot, als Rebell gegen die römische Herrschaft dargestellt, und es ist ein in Amerika lebender Iraner, der sich mit diesem Stoff beschäftigt. Kannte SAID das Werk seines Landsmannes? Es kann sein, doch eine Bestätigung ist in den heutigen Studien nicht zu finden.

Das Sprechen scheint durch das Pronomen „ich", das sehr oft an der Spitze der Strophen steht, extrem selbstreferenziell; Subjektivität und Autorität werden besonders auch durch die häufige biblische Formel „ich aber sage euch" betont. Wenn in *Psalmen* der Sprecher sich also an einen einzigen schweigenden Gesprächspartner wendet, redet er in *ich, jesus von nazareth* zu einem breiten, doch auch stummen Publikum. Die Selbstdefinition des lyrischen Ichs zusammen mit seiner durchgängigen Predigerhaltung im Stil prophetischer Verkündigung scheinen zwei kontinuierliche Elemente des Werkes. Und so kommen abwechselnd Selbstbeschreibungen vor, wie zum Beispiel:

> ich, jesus von nazareth,/ bin der apostel der gerechtigkeit, hier und/ jetzt./ ich bin der weg und die befreiung./ und ich verkünde das neue licht –/ zur not auch ohne euch./ ich, der sohn eines jüdischen/ handwerkers und einer jüdischen mutter;/ kein gottessohn (SAID 2018: 31).

und dann Aussagen an ein vielgestaltiges Publikum wie diese: „ich werde auferstehen und euch unsanft/ wecken; denn ich kenne eure träume" (Ebenda). Nach Block wendet sich SAIDs Jesus in diesen flammenden Wörtern an diejenigen, die ihn falsch charakterisieren, seine Person respektlos instrumentalisieren, und vor allem an die kirchlichen Institutionen, die auch in seinem Namen streiten und so die ursprüngliche Botschaft der Liebe aus den Augen verlieren (Block 2021).

Ein anderer Unterschied zwischen *Psalmen* und *ich, jesus von nazareth* besteht in der Mündlichkeitsmodalität. Indem die Eigenschaft der *Psalmen* das Sprechen zu einem Gott ist, scheint es richtig zu denken, dass diese Gebete leise, intim vorgetragen werden (Di Bella 2014: 116), hingegen hat man beim Lesen von *ich, jesus von nazareth* ständig den Eindruck, dass der Redner laut, teilweise sogar schreiend spricht. Er verwendet vielfältige Sprechakte: Klagen, Bitten, aber auch Schimpfen, Drohen, Warnen, Prophezeien. Die predigthafte Rede, durch häufige Wiederholungen und Wortreihungen besonders eindringlich, kann aber als ein aufwühlender Monolog gelesen werden, denn das Publikum ist nicht wahrzunehmen. Egal ob der Sprecher leise und intim oder laut und offen redet, immer stellt man sich Versuche eines persönlichen und unmittelbaren Kontakts zum „herrn" bzw. zum Publikum vor, und das widerspiegelt das Bedürfnis des Autors, immer direkte Kontakte zu den Menschen und zu einer höheren Ebenen der Spiritualität zu suchen.

4. Zu den zeitlichen und räumlichen Konnotationen von SAIDs politischer Kritik

Die Hauptfiguren von *Psalmen* und *ich, jesus von nazareth* können unterschiedliche Zeiten und Räume überschauen. Sie sind gegenwärtige Redner, die eine harte Kritik besonders an der sozialen Aktualität und an den Haltungen der Menschen üben, die sich nur für die Materialität der modernen Gesellschaft interessieren, wie im 6. Psalm: „[. . .]/ aber erscheine/ ehe supermärkte dich auf dem wühltisch/ verramschen/ und handys zu göttern mutieren/ [. . .]" (SAID 2007: 12). SAIDs Jesus kommentiert die aktuellen Zeiten sarkastisch einfach durch eine rhetorische Frage, die seine Kritik zusammenfasst und ein wahrhaftes Porträt der Konsumgesellschaft darstellt: „[. . .]. oder glaubt einer von euch, das/ leben bestünde aus kontoauszügen einer/ bank und beschlüssen einer regierung?" (SAID 2018: 13)

Die Kritik des Autors scheint auf heutige globale Probleme gezielt zu sein, aber auch wie oft bei SAID auf die theokratische iranische Politik, die mit der Exilerfahrung des Autors zu tun hat. Es ist eben der biographische Aspekt des Exils, der sich kontinuierlich, teils auffällig, teils nur angedeutet durch die Werke schlängelt. So an verschiedenen Stellen der *Psalmen*: „[. . .]/ und gib mir die gelassenheit/ mein exil zu ertragen/ diese lange schlaflosigkeit/ die mich mit meinem tod versöhnen will" (SAID 2007: 55). Er widmet seiner Erfahrung als Exiliertem sogar ein ganzes Gedicht (der 58. Psalm, etwa in der Mitte des Werkes):

> siehe oh herr
> auf meiner wanderung bin ich gewachsen
> und habe das flüstern nicht verlernt
> gib daß ich das bindeglied begreife
> zwischen dem folterknecht und dem gefolterten
> daß der ort der ankunft sich wandle
> durch meine flucht
> und bete für mich
> damit die häuser sich nicht verhärten
> die ich verlassen habe (SAID 2007: 64).

Wörter wie „Wanderung", „Folterknecht", „Gefolterten" und „flucht" lassen den Sinn des Gedichts fast ohne Kontext erkennen. Der Verweis auf eines der komplexesten theologisch-philosophischen Konzepte, den Dualismus zwischen Bösem und Gutem, vermutlich durch die zwei fast in der Mitte platzierten Verse des Gedichts dargestellt, könnte auf tiefsinnigen Überlegungen

des Exilierten oder einfach auf eine gewisse Desorientierung des Exilierten SAID hinweisen.

Das Gedicht behandelt aber nicht nur auf das Leben des in Deutschland freien, aber auch einsamen Autors, sondern auch unsere Zeit, in der Leute, auch unter Lebensgefahr Heimat und Familie verlassen in der Hoffnung auf eine neue Existenz.

Auch in *ich, jesus von nazareth* sind Hinweise auf die Themen Exil und Politik (Erichsen-Wendt 2018) eindeutig, schon in den ersten Versen wird markant die Erfahrung des Schriftstellers dargestellt: „[. . .]. denn ich verabscheue regierungen/ und truppen, geheimdienste, folterer und/ gefängnisse“ (SAID 2018: 5) oder „ich wandere stets und brauche für meine/ wege unerschütterliche weggefährten“ (SAID 2018: 12). Die Vorstellung von einem neuen Leben wird deutlich ausgedruckt: „dann auferstehe ich und mache tabula/ rasa“ und „auch ich will eine neue welt./ [...] ich auferstehe, um eine neue/ haltung zu bringen“ (SAID 2018: 22, 24).

Das Verb „Auferstehen“ könnte als Schlüsselwort des ganzen Werks gelten, auf den knapp 31 Seiten taucht es fast überall auf und gewinnt an Bedeutung sowohl als Parallelbezug auf den biblischen Jesus als auch als Anspielung auf den Traum des Autors, in einer neuen auf Liebe gegründeten Welt zu leben, in der „ein Licht für alle“ herrschen kann: „[. . .]. und dieses unbesiegbare/ licht werde ich sein, jesus von nazareth,/ sohn einfacher leute“ (SAID 2018: 18).

Der Sprecher imaginiert sich selbst also als Licht, aber wer sich von dieser Figur distanzieren möchte, kann es wohl eigens interpretieren, denn seine Symbolik ist vielfältig und kann bekannterweise auf das Leben, aber auch auf die Vernunft oder auf die Freiheit und Toleranz verweisen. Dieses Licht scheint die große Verzweiflung und den harten Zorn, zwei Gefühle, die am meisten in den Werken hervortreten, irgendwie zu mildern. Ob SAID das gewünschte „licht“ gefunden hat, kann man nicht mehr wissen, sicher ist aber, dass der Autor ständig auf der Suche nach einer Spiritualität, einer überkonfessionellen Religiosität war, denn er glaubte an eine irgendwann und überall mögliche Existenz von etwas anderem, „etwas, das in uns ist und auf etwas anders zielt“ (Güvercin 2010), etwas noch nicht Bestehendes, das er immer tief innerlich respektierte.

Literaturverzeichnis

Ackermann, Irmgard (2008): *Psalmendichtung aus der Außenperspektive*, in *Stimmen der Zeit* (Bd. 226), Heft 3, S. 185–196.

Bausani, Alessandro (Hrsg.) (2003): *Il Cora*no, Rizzoli, Milano.

Block, Alexander (07.05.2021): Rezension zu *ich, jesus von nazareth* im Rahmen des Seminars an der TU Dortmund *Heilswege und Brückenbauer*, https://buchvorstellungen.blogspot.com/2018/10/buch-des-monats-november-2018-said.html (letzter Zugriff 10.07.2021).

Di Bella, Arianna (2014): *SAID: Ein Leben in der Fremde*, Peter Lang, Frankfurt am Main.

Erichsen-Wendt, Friederike (02.04.2018): *SAID: ich jesus von nazareth*, in *Hessisches Pfarrblatt*, https://www.ekkw.de/pfarrverein/pfarrblatt/pfarrerblatt_2-2018.pdf (letzter Zugriff 13.07.2021).

Gellner, Christoph (2014): *„Renitente Gebete". SAIDs Psalmen – eine Fortschreibung von Bibelpoesie und moderner Psalmdichtung aus muslimischem Geist*, in Alfred Bodemheimer und Jan-Heiner Tück (Hrsg.), *Klagen, Bitten, Loben. Formen religiöser Rede in der Gegenwartsliteratur*, Matthias Grünwald Verlag, Ostfildern.

Güvercin, Eren (02.07.2010): *Interview mit dem Dichter SAID. Ich habe meine Religiosität vor der Islamischen Republik verteidigt*, in *qantara.de*, https://de.qantara.de/inhalt/interview-mit-dem-dichter-said-ich-habe-meine-religiositaet-vor-der-islamischen-republik (letzter Zugriff 09.07.2021).

Kaldewey, Rüdiger (2018): Rezension zu SAIDs *ich, jesus von nazareth*, in *Eulenfisch, Literatur Blog*, http://www.eulenfisch.de/literatur/blog/rezension/said-ich-jesus-von-nazareth (letzter Zugriff 13.08.2021).

Macke, Carl Wilhelm (25.04.2007): *Herr, kämpfe gegen die müde Vernunft*, culturmag.de, http://culturmag.de/litmag/said-psalmen/16070 (letzter Zugriff 24.04.2021).

Magris, Claudio (15.09.2007): *Lingue e confini. SAID, l'iraniano che volle farsi tedesco*, in *Il Piccolo*, https://ilpiccolo.gelocal.it/trieste/ (letzter Zugriff 13.08.2021).

Mayrhofer, Florian (06.06.2019): *Jesus, der Unbekannte*, in *Theologischer Ausblick*, http://theologischer-ausblick.com/said-ich-jesus-von-nazareth (letzter Zugriff 11.07.2021).

Mende, Claudia (23.05.2008): *Interview mit SAID. Wenn der Detektiv Whiskey trinkt*, in *qantara.de*, https://de.qantara.de/inhalt/interview-mit-said-wenn-der-detektiv-whiskey-trinkt (letzter Zugriff 23.04.2021).

Scherf, Martina (25.02.2008): *Gebete gegen die Gottesbesitzer*, in *Süddeutsche Zeitung*.

SAID (2018): *ich, jesus von nazareth*. Mit einem Nachwort von Erich Garhammer, Echter, Würzburg.

SAID (2007): *Psalmen*. Mit einem Nachwort von Hans Meier, Beck, München.

Törne von, Dorothea (17.03.2007): *Wo muslimische Engel ratlos werden*, in *Die Welt*, https://www.welt.de/welt_print/article765405/Wo-muslimische-Engel-ratlos-werden.html (letzter Zugriff 05.08.2022).

Unbekannter Autor (11.01.2021): *SAID DER GLÜCKLICHE. ich jesus von nazareth* in *Theologisch-pastorales Bildungsinstitut der deutsch-schweizerischen Bistümer (tbi)*, https://www.tbi-zh.ch/said-der-glueckliche (letzter Zugriff 14.08.2021).

„Sie sehen so arisch aus.“ Flüchtling im eigenen Land am Beispiel des Romans *Der Reisende* von Ulrich Alexander Boschwitz

Joanna Bednarska-Kociołek (Łódź)

1. Der Roman Der Reisende *als Vorgriff auf die Zukunft*

Der von Ulrich Alexander Boschwitz[1] 1938–1939 verfasste, aber erst 2018 von Peter Graf in Deutschland veröffentlichte Roman *Der Reisende* ist ein Beispiel der deutschsprachigen Exilliteratur (Center for Jewish History: Leo Baeck Institute, Ulrich Boschwitz Collection). Der Roman ist eine fiktionalisierte Bearbeitung der Judenverfolgungen im Dritten Reich vor dem Krieg und ein scharfer Blick auf die Probleme damaliger Zeit. Das Besondere an Boschwitz’ Roman ist die Tatsache, dass der Text unmittelbar nach den Pogromen in der Kristallnacht entstand und ist somit einer der ersten literarischen Werken, in denen die Ereignisse kommentiert werden. *Der Reisende* ist als eine Vorwegnahme der nahen Zukunft zu lesen. Wenn man den Roman den dokumentarischen Texten wie *Das Tagebuch 1933–1945* von Victor Klemperer gegenüberstellt, ist zu bemerken, dass Boschwitz, obwohl er zu dieser Zeit nicht mehr in Deutschland lebte, die Stimmungen und politisch-soziale Situation des Landes sehr treffend beurteilt. Mit präzisem Gespür für die Atmosphäre der Zeit analysiert er den Weg in die nationalsozialistische Katastrophe.

Im Roman wird die Geschichte eines jüdischen Kaufmanns Otto Silbermann erzählt, der in den Tagen der Novemberpogrome aus Angst vor Nationalsozialisten sein Zuhause und seine Firma mit einem Koffer voll Geld verlässt und sich auf eine Zugreise begibt: „Das war pure Angst. [. . .] Er hatte Angst vor dem Konzentrationslager, dem Gefängnis – und vor dem Geprügeltwerden“ (Boschwitz 2019: 33). In inneren Monologen beschreibt Silbermann, wie es sich anfühlt, Flüchtling im eigenen Land zu sein. Durch seine Figur zeigt Boschwitz einen Menschen, der aus reiner Angst in Panik gerät und zwei

1 Ulrich Alexander Boschwitz, geb. 1915 in Berlin, emigrierte wegen seiner jüdischen Herkunft schon 1935 aus Deutschland. Er ist Autor der Romane *Menschen neben dem Leben* und *Der Reisende*, Erzählungen und „Ulrich Boschwitz Collection“ verwahrt. In seinen zeitkritischen Werken analysiert und kommentiert er die politische Situation des Dritten Reiches. Center for Jewish History: Leo Baeck Institute, Ulrich Boschwitz Collection.) Vgl.: https://archives.cjh.org/repositories/5/resources/15788 (Zugang: 10.10.2021).

Wochen lang kreuz und quer durch Deutschland reist, ohne das Ziel zu haben. Am Ende des Romans vertraut er sein Leben den Nationalsozialisten an, um nicht mehr fliehen zu müssen. Er landet im Irrenanstalt, wo er zusammen mit einem anderen Patienten „Juden raus!“ (Boschwitz 2019: 292) brüllt. Boschwitz zeigt durch die Figur Silbermanns, wie machtlos sich das jüdische Volk gegenüber Hitlers Politik verhielt. Peter Graf unterstreicht im Nachwort zu dem Roman *Der Reisende*: „Boschwitz veranschaulicht durch seinen Helden nicht nur die Falle, in welche Hunderttausende Juden in Deutschland geraten sind, er schreibt auch verzweifelt gegen das eigene Schicksal an und verbreitet Teile seiner Familiengeschichte“ (Boschwitz 2019: 297). Der Roman von Boschwitz hat einen universellen Charakter. Durch die Geschichte eines Menschen jüdischer Herkunft wird die Geschichte der ganzen Nation erzählt.

2. Silbermann als Repräsentant eines jeden Juden

Silbermann symbolisiert einen Juden, der am Anfang des Romans noch Hoffnung auf die Zukunft hat, diese aber mit der Zeit völlig verliert. Er glaubte bis zu Novemberpogromen, gleich wie viele in Deutschland lebende Juden, ein angesehenes Mitglied der deutschen Gesellschaft zu sein. Er gehörte doch zur „jüdischen Wirtschaftselite“ (Friedländer 2008: 92). Er ist eine reine Metapher des assimilierten Juden, der das so genannte gute Aussehen hat, aus lange zum Christentum konvertierten und angesehenen Familie stammt, in einem guten Viertel in Berlin wohnt und als Geschäftsmann sehr viel erreichte. Seine Ehefrau, Freunde und Geschäftsleute sind arisch. Silbermann kämpfte als Soldat im Ersten Weltkrieg und wurde mit Eisernem Kreuz ausgezeichnet, was heißt, dass er kämpfen konnte. Angesichts der antijüdischen Politik der Nationalsozialisten gerät er allerdings in Panik und wird ratlos. Boschwitz illustriert durch seine Figur unter anderem die kritische Einstellung der Juden in Bezug auf die Emigration. In der Tat waren viele in Deutschland lebenden Juden gegen die Auswanderung. Friedländer unterstreicht, dass in den späten 30. Jahren „die führenden Gestalten der jüdischen Gemeinschaft, ihre Bedrückung hinter einer Fassade der Zuversicht zu verbergen, versuchten“ (Friedländer 2008: 73). Die Reichsvertretung der deutschen Juden sprach sich in den dreißiger Jahren gegen die übereilte Emigration aus (Friedländer 2008: 73–74). Erst nach der Kristallnacht brach eine Massenpanik aus und die meisten in Deutschland lebenden Juden versuchten, den Staat zu verlassen. Die letzte jüdische Zeitung, die in Nazi-Deutschland erschien, *Jüdisches Nachrichtenblatt* (1938–1943), wurde von den NS-Behörden genau beobachtet und konnte nur solche Nachrichten veröffentlichen, die von den NS-Behörden für

akzeptabel befunden wurden (Felder 2021: https://www.lbi.org/de/collections/periodicals/history-periodicals-collection/). In der Zeitung wurden 1938 und 1939 Ratschläge veröffentlicht, wohin man fliehen könnte (Vgl. ohne Autor 23.12.1938: 1–2, ohne Autor 03.01.1939: 1–2).

Silbermann gehört zu diesem Teil der jüdischen Gesellschaft, die erst nach der Kristallnacht zu fliehen versucht. Er begreift erst zu dieser Zeit, in Deutschland nicht mehr willkommen zu sein. So wird er beispielsweise mit höflichen Worten aus seinem Stammrestaurant hinausgeworfen. Der Kellner begründet dies wie folgt: „Herr Silbermann, [. . .] Es ist mir außerordentlich peinlich Sie sind uns ein alter, lieber Gast. Aber . . . Sie verstehen? Es ist ja nicht meine Schuld" (Boschwitz 2019: 41). Am gleichen Tag noch hört aber Silbermann beruhigende Worte von seinem Freund und Geschäftspartner Becker: „Alte Freunde waren wir! Drei Jahre Westfront, zwanzig Jahre Zusammenarbeit und Zusammenhalt [. . .] das ist die Freundschaft, wahre Männerfreundschaft! [. . .] für mich bist ein Mann – ein deutscher Mann, kein Jude [. . .] Ich bin ein Nationalsozialist. [. . .] [. . .]! Ich bin kein Rennomiergoj, nie und nimmer bin ich das, aber du bist ein vertauschter Arier, das ist meine Überzeugung" (Boschwitz 2019: 10–11). Becker, der dank Silbermann zur wirtschaftlichen Elite Deutschlands gehört, repräsentiert den antisemitisch denkenden Teil der Gesellschaft. Seine Worte scheinen eine Widerspiegelung der Ende der 1930er Jahre in Deutschland herrschenden Stimmungen zu sein. Friedländer unterstreicht, dass Deutschlands Eliten „dem neuen Regime ihre ausdrückliche oder stillschweigende Unterstützung zusicherten" (Friedländer 2008: 73). Kurz nach dem oben zitierten Gespräch mit Becker entdeckt aber Silbermann, dass er von seinem alten Freund und Kriegskameraden betrogen wird. Becker sagt zu ihm direkt: „Ich werde mich doch nicht von einem dreckigen Juden ruinieren lassen!" (Boschwitz 2019: 83). So wie Silbermann einen typischen reichen Juden repräsentiert, steht Becker für einen typischen Nationalsozialisten, der sich zu Anfang noch scheut, offen gegen befreundete Juden zu agieren, sich mit der Zeit aber skrupellos verhält und sich dabei auf folgende Art und Weise entschuldigt: „Die Zeiten haben sich etwas geändert" (Boschwitz 2019: 83).

Die Zeiten haben sich in der Tat verändert. Im Roman wird durch das Schicksal eines Juden das Bild der Stadt Berlin und somit des ganzen Dritten Reiches dargestellt, wo es keinen Platz mehr für Juden gibt. Überall sind SD-Offiziere anzutreffen und die Gesellschaft wird in Arier und Nicht-Arier geteilt: „Es kommt darauf an, Jude oder Nichtjude zu sein, nicht aber sympathisch oder unsympathisch. Die Überschrift entscheidet. Der Inhalt ist ganz gleichgültig" (Boschwitz 2019: 217). Silbermann wird zum Zeugen, wie seine jüdischen Familienmitglieder, Freunde und Nachbarn verhaftet werden. Er selbst wird zum Flüchtling im eigenen Land: „Ich bin jetzt Reisender, ein

immer weiter Reisender. Ich bin überhaupt schon ausgewandert. Ich bin in die Deutsche Reisebahn emigriert. Ich bin nicht mehr in Deutschland“ (Boschwitz 2019: 174). Silbermann fragt sich selber: „Wohin kann man überhaupt gehen?“ (Boschwitz 2019: 42) und „Was soll ich jetzt unternehmen“ (Boschwitz 2019: 97). Die gestellten Fragen haben eine universelle Bedeutung und weisen auf die Einsamkeit der Opfer hin. Der Protagonist kann weder zu seiner jüdischen Schwester, die verfolgt wird, noch zu seiner arischen Frau, die sich bei ihrem nationalsozialistisch gesinnten Bruder aufhält, fliehen. Er beginnt sich von seinen Nächsten zu distanzieren: „Er verspürte auch jetzt nicht die mindeste Lust, noch einmal bei seiner Schwester anzurufen. Es deprimiert mich zu sehr, dachte er. Man wird hin und her reden, sie kann mir nicht, ich kann ihr nicht helfen, und schließlich lähmt man sich gegenseitig“ (Boschwitz 2019: 113). Die Worte Silbermanns zeigen, dass die Opfer sich nicht gegenseitig unterstützten, was sie nur schwächte.

Selbst Reisen erweist sich bei Boschwitz als gefährlich. Im Zug wird man mit „Heil Hitler!“ (Boschwitz 2019: 115) begrüßt und man hört folgende Kommentare: „Haben Sie gesehen, erkundigte sich der eine, die ganze erste Klasse steckt voller Juden. Halb Israel ist auf Tour“ (Boschwitz 2019: 115). Mit der Zeit versteht Silbermann: „Es sind zu viele Juden im Zug [. . .]. Dadurch kommen wir alle in Gefahr“ (Boschwitz 2019: 201). Durch solche Anmerkungen wird im Roman hervorgehoben, dass viele Juden stereotypisch handelten, wodurch sie ihre Chance auf Rettung verkleinerten. Silbermann wählt während der Flucht die gleichen Wege wie die meisten Juden. Dabei ist anzumerken, dass die Auswanderung 1938 tatsächlich extrem schwierig, aber für reiche Juden (wie Silbermann) noch möglich war (Vgl. ohne Autor 23.12.1938: 1–2, ohne Autor 03.01.1939: 1–2). Aus der Zeitperspektive versteht der Held, er habe früher fliehen sollen: „Andere Leute waren gescheiter. Andere Leute sind immer gescheiter! Wenn ich mir über meine Lage rechtzeitig klar geworden wäre, hätte ich mein Geld retten können“ (Boschwitz 2019: 98).

3. *Potpourri an Charakteren*

Auf dem Weg lernt Silbermann ein stereotypisch dargestelltes Potpourri an Charakteren kennen, die eines gemeinsam haben: Sie alle leben in NS-Deutschland und kommentieren mehr oder weniger offen die politische Situation des Landes. Im Figurensetting gibt klares Freund-Feind-Schema. Die getroffenen Menschen (sowohl Deutsche als auch Juden) sind Vertreter unterschiedlicher Gesellschaftsschichten. Manche Deutsche stehen den Juden

feindselig gegenüber, andere bleiben ihnen gleichgültig. Manche kommentieren die politische Situation sorglos, während andere schweigen. Silbermann trifft ein Mädchen, dessen Verlobter im Konzentrationslager war. Er begegnet erklärten Nationalsozialisten, die die Mitreisenden nach der Parteizugehörigkeit fragen. Nicht alle Parteimitglieder machen auf ihn einen schlechten Eindruck. Mit einem spielt er Schach: „Das war unbedingt ein Mensch, trotz seines Parteiabzeichens“ (Boschwitz 2019: 65). Silbermann begegnet unterwegs auch einer Frau, die ihn direkt fragt: „Warum lassen sich die Juden eigentlich alles gefallen? [. . .] Ich meine, warum wehren sie sich nicht? Warum fliehen sie nur?“ (Boschwitz 2019: 220) Diese Frage scheint zentral für den ganzen Roman zu sein und sie kann als eine direkte Wertung verstanden werden. Die Frau repräsentiert jenen Teil der Gesellschaft, die ein sichtbares Zeichen des jüdischen Widerstandes sehen wollte. Die verfolgten Juden galten als passive Opfer, die sich widerstandslos ihrem Schicksal ergeben hätten. Klemperer schreibt in *Tagebüchern*, dass selbst seine Frau nicht verstehen konnte, dass sich Juden gegen Nazis nicht gewehrt haben (Klemperer 1999: 58). Silbermanns Antwort auf die Frage nach dem fehlenden Widerstand gegen Verfolgung lautet: „Wenn wir Romantiker wären [. . .] dann hätten wir die letzten zweitausend Jahre schwerlich überlebt“ (Boschwitz 2019: 220). Juden sind nämlich, laut Silbermann, Pragmatiker. Sie können keinen romantischen Aufstand organisieren. Sie brauchen „Ordnung“, „Klarheit“ und „Methode“ (Boschwitz 2019: 225). Silbermann handelt nach der Kristallnacht chaotisch, nach keiner Methode. Er sieht nur eine Möglichkeit der Rettung, und zwar: die Flucht. Wenn diese nicht gelingt, bricht er zusammen. Es ist symptomatisch, dass er, nachdem die Gendarmen ihn an der belgischen Grenze mitleidlos nach Deutschland zurückgeschickt haben, kein einziges Mal mehr versucht, das Land zu verlassen. Silbermann kapituliert als Mensch und als ehemaliger Leutnant, der für seine besondere Tapferkeit mit Eisernem Kreuz ausgezeichnet wurde. Seine Hilflosigkeit erreicht in diesem Augenblick ihren Höhepunkt. Mit der Szene der erfolglosen Grenzüberschreitung Silbermanns illustriert Boschwitz, dass nicht nur die Gewalt, die in der deutschen Gesellschaft zum Ausdruck kam, problematisch war, sondern auch die Passivität der europäischen Nachbarstaaten Deutschlands, die Verfolgte an ihren Grenzen zurückgewiesen haben. Friedländer erinnert daran, dass „Anfang 1938 [. . .] alle deutschen Juden ihre Pässe abgeben“ (Friedländer 2008: 276) mussten. Neue Pässe wurden nur für diejenigen aufgestellt, die die Möglichkeit hatten, ein Auslandsvisum zu bekommen. Friedländer weist darauf hin, dass noch Anfang des Jahres 1939 die Vertreibung der Juden aus dem Reich dem 1938 entwickelten Muster folgte: „[D]ie Juden wurden über die Grenze geschickt, aber gewöhnlich ohne Erfolg“ (Friedländer 2008: 325). Dabei soll unterstrichen werden, dass es dem NS-Regime bis zum Beginn des

Zweiten Weltkriegs gelungen war, insgesamt etwa 25.000 Juden aus Deutschland zu vertreiben (Longerich 2016: 23).

4. Warum verteidigten sich Juden nicht?

Die im Roman gestellte Frage: Warum hätten sich nicht mehr Juden zur Wehr gesetzt?, ist kontrovers und seit Jahren heftig diskutiert. Der Aufstand im Warschauer Getto ist der bekannteste Akt des jüdischen Widerstands in Europa. Ihm gleichsam entgegengestellt wurde lange das Narrativ der jüdischen Massen, die passiv geblieben seien. Marek Edelman, einer der wenigen überlebenden Kämpfer des Warschauer Gettos, dekonstruiert das heroische Bild dieses Ereignisses wie folgt: „Wichtig war doch nur schießen. Das mußte man zeigen. Nicht den Deutschen, die konnten das besser. Der übrigen Welt, der nicht-deutschen, mußten wir das zeigen. Die Menschen haben immer gemeint, das Schießen sei das höchste Heldentum. Da haben wir eben geschossen“ (Krall 1980: 7). Edelmann unterstrich auch: „Es ging nur um die Art zu sterben“ (Krall 1980: 15). Die Frage nach der Möglichkeit der Wahl der Sterbeart beinhaltet zugleich die Frage nach der Menschenwürde. Sie ist auch für Silbermann von Bedeutung. Am Anfang seiner ungewollten Odyssee denkt er: „Menschenwürde, dachte er, man hat noch Menschenwürde, die darf man sich nicht nehmen lassen“ (Boschwitz 2019: 33). Boschwitz provoziert an dieser Stelle den Leser, denn bald zeigt es sich, dass Menschenwürde für Silbermann, wie für stereotypisch dargestellten Juden, mit Geld verbunden ist. Er kann nicht außerhalb dieses ihm vertrauten Systems pragmatisch denken, denn er hat dann keine Kontrolle über sein Leben. Er fragt: „Wer oder was bin ich eigentlich noch? [. . .]. Bin ich noch Silbermann, der Kaufmann Otto Silbermann? Sicher wohl, aber wie kommt der in solche Situation (Boschwitz 2019: 169) Aus Angst möchte der Protagonist Selbstmord begehen. Davor hat er aber auch Angst. Silbermann ist kein Held, er ist sogar feige.

Auf dem Weg trifft aber Silbermann einen Juden, der anders als er selbst, kein Geld retten will, sondern sein nacktes Leben. Lielienfeld, der Tischler von Beruf ist, will Silbermann überzeugen, dass das Geld ihn daran hindert, „sich in Sicherheit zu bringen“ (Boschwitz 2019: 134). Der Kaufmann behauptet jedoch: „Ohne Geld gibt es keine Sicherheit!“ (Boschwitz 2019: 135) Die stereotypische Darstellung der Figur Silbermanns beruht darauf, dass er in erster Linie sein Geld retten möchte, denn ohne es kann er sich keine Zukunft vorstellen. Das Ereignis, das Silbermann als Mensch total bricht, ist Verlust seines Geldes. Boschwitz illustriert die totale Metamorphose eines Menschen von einem erfolgreichen Kaufmann zum totalen Versager, der am Ende des Romans in allen „Verräter“ (Boschwitz 2019: 233) sieht und verrückt wird.

Boschwitz weist durch seine Figur darauf hin, dass Opfer auch unsympathisch sein können. Silbermann, der das jüdische Volk repräsentiert, ist kein netter Mensch, trotzdem weckt er bei Rezipienten Mitgefühl.

5. Fazit

Der Roman erweist sich als ein Meisterwerk auf dem Gebiet der Antizipation, denn er zeigt in Form von einer Parabel das Gesamtschicksal des jüdischen Volkes. Silbermann repräsentiert im gewissen Sinne alle verfolgten Juden, die sich gegenüber den Ereignissen im Dritten Reich hilflos fühlten und versagt haben. Boschwitz unternimmt keine Heroisierungsstrategien. Peter Graf behauptet in der *Editorischen Notiz* zum Roman *Der Reisende* zurecht: „Otto Silbermann verleiht den namenlosen Opfern Gestalt. [. . .] Weder ist Otto Silbermann ein durch und durch sympathischer Mensch – mitunter verachtet er sogar seine Leidensgenossen – noch sind alle Deutschen, denen er auf seiner Flucht begegnet, schlechte Menschen. Er begegnet den unterschiedlichsten Archetypen der deutschen Gesellschaft: denen, die aktiv Schuld auf sich laden und Verbrechen begehen, Mitläufern, verängstigten Menschen, die sich wegducken, mutigen, die voller Empathie Hilfe anbieten" (Boschwitz 2019: 299). Boschwitz' Roman ist einerseits ein wichtiges Zeitdokument und andererseits ein überraschend universelles und hochaktuelles Werk in der heutigen Welt, in der Migration, Exil sowie Flucht und Vertreibung zum Alltag gehören. Boschwitz spricht das Universelle an, indem seinem Text die leitmotivische Frage zugrunde liegt, welcher Mensch man sein will und welcher man zu sein imstande ist.

Literaturverzeichnis

Ulrich Alexander Boschwitz: *Der Reisende.* Stuttgart 2019.

Tracey Felder: *Geschichte der Zeitschriftensammlung. Von der Emanzipation bis zum Exil.* In: https://www.lbi.org/de/collections/periodicals/history-periodicals-collection/ (Zugang: 14.10.2021).

Saul Friedländer: *Das dritte Reich und die Juden*. Dezember 2008.

Ohne Autor: *Auswanderung von Kindern*. In: *Jüdisches Nachrichtenblatt*. Freitag, 23. Dezember 1938. S. 1-2, https://archive.org/details/jdischesnachrich19unse/page/n24/mode/1up?view=theater (Zugang: 14.10.2021).

Ohne Autor: Juden in Überseeländern. In: *Jüdisches Nachrichtenblatt*. Dienstag, 03. Januar 1939. S. 1-2. In: https://archive.org/details/jdischesnachrich19unse/page/n24/mode/1up?view=theater (Zugang: 14.10.2021).

Victor Klemperer: *Tagebücher 1933–1934*. Berlin 1999.
https://archives.cjh.org/repositories/5/resources/15788 (Zugang: 10.10.2021).
Center for Jewish History: Leo Baeck Institute, Ulrich Boschwitz Collection. In: https://archives.cjh.org/repositories/5/resources/15788 (Zugang: 10.10.2021).

Ferdinand von Schirachs *Terror* (2015) – engagierte Literatur?

Franziska Stürmer (Würzburg)

1. Das Stück und seine Wirkung

Ferdinand von Schirachs *Terror* – erschienen als Bühnenstück, sodann als interaktives Fernseh-Ereignis – zählt zu den erfolgreichsten Stücken der Gegenwart. Es ist ein Gerichtsdrama, welches in Aufhebung der vierten Wand am Ende das Publikum über den Fall entscheiden lässt, um nach Auszählung der Stimmen den entsprechenden Ausgang – Verurteilung oder Freispruch – zu nehmen. Inhaltlich steht der Angeklagte Lars Koch, Major der Luftwaffe, wegen Mordes vor Gericht, weil er gegen Befehl und Gesetzeslage ein von Terroristen entführtes Linienflugzeug mit 164 Passagieren abgeschossen hat, um dessen geplanten Absturz über der mit 70.000 Menschen besetzten Allianz-Arena zu verhindern. Weitere Figuren sind der Verteidiger, die Staatsanwältin, der Vorsitzende und zwei Zeugen. Das Stück positioniert sich dramaturgisch im Umfeld der Gerichtsshow: ein realistisches Prozessgeschehen wird abstrahiert, wobei ein realitätsnah inszenierter Rahmen erhalten bleibt. Hierdurch, durch die Thematik und vor allem durch die Einbindung des Publikums, welches über den Ausgang des Stücks entscheidet, rückt es zudem in die Nähe des modernen engagierten Theaters.[1] Die starke Reduzierung auf den Angeklagten und nur zwei Zeugen, wie sie von Schirach hier vornimmt, folgt dieser Tendenz.[2] Diese Fokussierung erlaubt, Lars Koch nicht nur als Soldat, sondern auch als Mensch darzustellen und gehört zu den Emotionalisierungsstrategien des Textes, welche beim Rezipienten einen Konflikt zwischen moralischem Empfinden und geltendem Recht erzeugen. Aus diesem Konflikt erklärt sich die überaus hohe Gesamtzahl an Freisprüchen für Koch: bislang 2531 Verhandlungen, davon nur 193 Verurteilungen.[3] Die individuelle Abstimmungsrate liegt seit 2015 konstant bei ca. 60:40.

Woher dieses eindeutige Ergebnis, das doch der in Essays und Interviews erklärten Ansicht des Autors diametral widerspricht? Handelt es sich um eine verselbständigte Wirkung des Textes, hinter dem Rücken des Autors – oder

1 Vgl. Morrien 2019.

2 Es entspricht außerdem den Merkmalen der aktuellen Literatur zu „Neuen Kriegen“, wie Wolting sie darstellt; vgl. Wolting 2020.

3 www.terror.theater; abgerufen am 27.07.21.

um bewusste Rezeptionslenkung? Zudem wird vor allem im Kontext der engagierten Literatur die Frage nach den Konsequenzen der vielen Freisprüche drängend. Das Stück gibt vor, eine Gerichtsverhandlung abzubilden und das Publikum als „Schöffen" (egtl. eher Geschworene[4]) mit in die praktische Rechtsprechung einzubinden. Was aber bedeutet es für unser Verhältnis zum Rechtssystem, wenn die überwältigende Mehrheit sich gegen geltendes Recht ausspricht?

2. Über Wirkungsabsichten

2.1 Die mögliche Autorintention

Von Schirach greift in seiner *Salzburger Rede* von 2017[5] die Frage auf, warum er denn ein Stück geschrieben habe, worin das Publikum entscheidet, obwohl er gegen Basisdemokratie und Volksentscheide sei.[6] Als Begründung führt er an, sein Ziel sei gewesen, das Theater als Diskussionsort zu öffnen und fremde Menschen mit unterschiedlichen Meinungen miteinander ins Gespräch zu bringen, um einen realen öffentlichen Diskurs über zentrale Fragen unseres Zusammenlebens anzustoßen: „Die Abstimmung dient nur der Anregung, nicht mehr und nicht weniger."[7] Engagierte Literatur in diesem Sinne versteht sich also als engagiert nicht in Hinsicht auf eine tatsächliche, praktische Rückbindung an die Gesellschaft, sondern als Spielfeld des freien Meinungsaustauschs und der Beförderung der Diskussionskultur. „[D]ie Verfassung wurde plötzlich lebendig" – so beschreibt von Schirach die Gespräche im Theater.[8]

4 Schöffen sind Laienrichter*innen, welche sich gemeinsam mit dem Richter und unter entsprechender juristischer Aufklärung über den Fall und das Urteil beraten, während Geschworene (wie in den USA) unabhängig vom Richter und ohne Beratung oder Information, nur im Gespräch untereinander und anhand ihrer persönlichen Eindrücke, ein Urteil fällen. Vgl. dazu auch Schild 2016: 11–13. Weiterhin ist anzumerken, dass von Schirach seine Verhandlung eher adversativ gestaltet, also ebenfalls dem US-amerikanischen Modell entsprechend, nicht dem deutschen, in welchem es keine „zwei Seiten" gibt, die danach streben zu gewinnen, sondern in welchem Richter, Staatsanwaltschaft und Verteidigung gemeinsam auf die Wahrheitsfindung verpflichtet sind. Vgl. wiederum Schild 2016: 12 f.

5 Schirach, Ferdinand von: „Salzburger Rede" [2017], in: Schmidt, Bernd: *Terror. Das Recht braucht eine Bühne. Essays, Hintergründe, Analysen*. München: Random House 2020, S. 15–26.

6 Ebd., S. 25.

7 Ebd., S. 25.

8 Ebd., S. 25.

Es ist sicherlich von Schirachs Verdienst, dies durch die Aufhebung der vierten Wand und durch die enorme Breitenwirkung des Stücks auch erreicht zu haben. Antworten, so sagt er selbst, habe er nicht; Pädagogik im Theater sei ihm zuwider, er könne nur Fragen stellen und so einen Austausch anstoßen.[9] Die überwiegende Zahl von Freisprüchen habe ihn nicht überrascht; es entspräche schließlich „unserem normalen Leben", überall „das kleinere Übel" zu wählen.[10] Sein Gesprächspartners Detlev Baur spricht daraufhin die im Stück angelegte Rezeptionslenkung an:

> [DB:] „Mein Impuls beim Lesen war am Anfang: Freispruch. Und dann wendet sich das Blatt, *sicher auch durch die Dramaturgie des Stücks*. Ich hatte dann schon erwartet, dass das eher linksliberale Theaterpublikum mehrheitlich zu einer Verurteilung kommen würde. *Aber vielleicht habe ich da auch die Präsenz der Darsteller und die sinnliche Wahrnehmung des Theaters unterschätzt*."
>
> [FvS:] „Mich freut am meisten, dass viele Menschen in das Stück gehen, die sich sonst nicht mehr für das Theater interessieren."[11]

Von Schirach weicht den Fragen, die sein Text aufwirft, leider aus; er geht nicht auf die Rezeptionslenkung durch Dramaturgie, Spannungsbogen, Handlungsführung oder Figurendarstellung ein, auch nicht auf deren Ausgestaltung durch die Schauspieler, sondern verweist auf den Unterhaltungswert, wodurch auch Menschen, denen das Theater fernsteht, dafür begeistert würden.

2.2 Literarische Verfahren

Die von Baur angesprochene Lenkung des Lesers erfolgt unter anderem durch die Anlage der Figuren, welche häufig klar funktionalisiert ist.[12] Sie sind zudem eher flach und wenig tiefgründig gezeichnet und verkörpern so Typen statt Individuen. Das entspricht dem Lehrstück-Charakter des Textes, welcher auf einen denkend-handelnden, nicht mitfühlenden Zuschauer zielt. Dieser Denkprozess wird weiterhin geleitet anhand der Gesprächsführung durch den Vorsitzenden sowie Verteidiger und Staatsanwältin; die Vernehmung des Zeugen Lauterbach ist exemplarisch.

Er wird als Vertreter des Militärs gehört und steht eher dem Angeklagten als der Anklage näher. Er erscheint nüchtern, sachlich, korrekt und

9 Schirach, Ferdinand von im Gespräch mit Detlev Baur: „‚Als Helden bleiben nur das Recht und die Moral'", in: Schmidt, Bernd: *Terror. Das Recht braucht eine Bühne. Essays, Hintergründe, Analysen.* München: Random House 2020, S. 27–36, hier S. 34.

10 Ebd., S. 31.

11 Ebd., S. 32 [Herv. FS].

12 Vgl. Künzel 2016.

durchdrungen von der soldatischen Pflicht zum Befehlsgehorsam,[13] obgleich er Sympathie für den Angeklagten hegt und mutmaßlich in einem vergleichbaren Fall genauso gehandelt hätte.[14] Obwohl deutlich wird, dass Koch innerhalb der Bundeswehr mit seiner Haltung nicht alleinsteht, wird der Zeuge Lauterbach nun durch verschiedene Maßnahmen diskreditiert. Der Vorsitzende lässt Details aus den Aussagen wiederholen oder wiederholt sie selbst; das stellt sicher, dass dieses Detail auch keinem entgeht: „[Lauterbach:] ‚[. . .] Das jüngste Kind ist erst vier Jahre alt gewesen. Ein Mädchen.‘ – Vorsitzender: ‚Wie bitte? Ich habe Sie leider nicht verstanden.‘ – Lauterbach: ‚Ich habe gesagt, ein Kind ist erst vier Jahre alt gewesen.‘ “[15] Die emotionalisierende Komponente – das *jüngste* Kind, ein *Mädchen* – fällt in der Wiederholung weg und der zweite Satz – „ein Kind ist erst vier Jahre alt gewesen“ – ist im Vergleich viel nüchterner und sachlicher, was die letztendliche Indifferenz des Zeugen gegenüber den betroffenen Menschen andeutet.

Außerdem bewirken die Wiederholungen einen Fokus auf die persönliche Meinung der Vernommenen: „[Vorsitzender:] ‚[. . .] Gibt es, nach Ihrer militärischen Erfahrung, noch weitere Möglichkeiten, einen Flug zu unterbrechen?‘ – Lauterbach: ‚Sie meinen, außer Warnschuss und Abdrängen?‘ – Vorsitzender: ‚Ja.‘ – Lauterbach: ‚Leider nicht.‘ – Vorsitzender: ‚*Leider nicht, ja*.‘ “[16] Lauterbach billigt folglich die Handlung Kochs und hätte möglicherweise ebenso gehandelt; eine Annahme, welche sich durch die Staatsanwältin bestätigt. Diese stellt Lauterbach die Frage nach der unterbliebenen Räumung des Stadions. Wiederum fragt der Vorsitzende nach: „Staatsanwältin: ‚Ich frage Sie noch einmal: War es nicht so, dass Sie das Stadion nur deshalb nicht räumen ließen, weil Sie wussten, dass der Angeklagte im Ernstfall schießen würde?‘ [. . .] Lauterbach: ‚Ja, vielleicht.‘ – Vorsitzender: ‚Bitte etwas lauter. Die Akustik in diesem Saal ist sehr schlecht.‘ “[17] Bereits zuvor wurde dieser Aspekt aufgegriffen und sogar durch dreimaliges Nachfragen betont: Nach der Weitergabe des Befehls – Nicht Schießen – fragt der Vorsitzende:

> „Und was geschah dann?“ – Lauterbach: „Nichts.“ – Vorsitzender: *„Nichts? Das verstehe ich nicht.“* – Lauterbach: „Na ja, wir haben auf die Bildschirme gestarrt [. . .] Vorsitzender: Verstehe. [. . .] Wie lange dauerte das in etwa?‘ – Lauterbach: ‚28 Minuten.‘ – Vorsitzender: *‚So lange?‘* – Lauterbach: ‚Ja.‘ – Vorsitzender: *‚Also fast eine halbe Stunde?‘* – Lauterbach: ‚Ja.‘ “[18]

13 Vgl. Terror S. 44: „‚Es ist nicht meine Aufgabe, Befehle zu hinterfragen.‘ “

14 Terror S. 58: „‚Ja. Vermutlich hätte auch ich die Lufthansa-Maschine abgeschossen.‘ “

15 Terror S. 37.

16 Terror S. 41, Herv. FS.

17 Terror S. 55.

18 Terror S. 44 f. Herv. FS.

Diese Untätigkeit sowie das große Zeitfenster, das vom Führungsstab ungenutzt verstrichen ist, werden überdeutlich betont. Es wird klar, dass Lauterbach (und mit ihm alle anderen Beteiligten) über eine mögliche Räumung des Stadions als Handlungsoption nicht einmal nachgedacht hat[19]. Dies grenzt ihn deutlich ab von Lars Koch, welcher seine Tat nicht nur im Vorfeld, sondern noch während der Entführung reflektiert und mögliche Optionen gegeneinander abgewogen hat. Das Befolgen von Befehlen ohne eigenes Nachdenken über Konsequenzen oder Handlungsalternativen wird desavouiert. Überdies wirkt die Nachfrage des Zeugen Lauterbach nach der Zeugenentschädigung am Ende seiner Befragung[20] als (potenziell komische) Brechung – die Frage erscheint angesichts des verhandelten Falls kleinlich, bürokratisch und ignorant und offenbart erneut seine grundlegende Indifferenz gegenüber den menschlichen Aspekten des Falls („‘Es ist ja heute mein freier Tag.‘ “[21]). Auch hierdurch wird der Zeuge als Vertreter eines negativen Militär-Typus gegen den Angeklagten als positiven Vertreter ausgespielt, während das Befolgen von Befehlen (ein Charakteristikum des Zeugen Lauterbach) in ein schlechtes Licht gerückt wird – ebenso wie das Befolgen von Gesetzen, so ließe sich die Folgerung erweitern. Selbstdenken, Eigeninitiative und Vertrauen auf das eigene „Bauchgefühl“ werden dagegen hochgewertet, Sympathie für Koch erzeugt.

Auch die Anlage der Figur des Strafverteidigers trägt hierzu bei, welcher als kritische, zuweilen vorlaut-provokative Figur angelegt ist und gleich zu Beginn (selbst-)ironische Skepsis gegenüber seinem Berufsstand äußert durch den Hinweis auf die „Spitzbuben“, welche durch die Anwaltsrobe kenntlich gemacht werden sollten.[22] Dies bringt ihn in Opposition zur eher nüchternhumorlos wirkenden Staatsanwältin sowie zum Vorsitzenden, welcher durch seine abwehrenden Reaktionen auf den Strafverteidiger auch als eher humor- und phantasieloser Amtsschimmel und Bürokrat gekennzeichnet wird. Der Verteidiger durchbricht immer wieder den Verfahrensablauf durch Zwischenrufe und Einwände und erfüllt damit die Funktion eines „V-Effekts“, welcher den Zuschauer daran hindern soll, sich zu sehr auf das fiktive Geschehen einzulassen, ohne gleichzeitig mitzudenken. Allerdings wird durch solche Unterbrechungen auch die Konzentration auf die Argumentation der Staatsanwältin verhindert, was wiederum eine Beeinflussung in Richtung Freispruch darstellt. Zudem kann Sympathie für den unkonventionell-individualistisch

19 Wobei Verteidiger Biegler darauf hinweist, dass er auch gar nicht in der Position gewesen wäre, eine solche Räumung anzuordnen; vgl. Terror S. 61.

20 Terror S. 62.

21 Ebd.

22 Terror S. 14.

daherkommenden Strafverteidiger auch leicht Sympathie für eigene unkonventionelle, gegen das Vorgeschriebene verstoßende Entscheidungen – wie beispielsweise einen Freispruch entgegen der Gesetzeslage – evozieren.

2.3 Juristisches – zum Realismus des Stücks

Der Autor erhebt mit seinen Texten, vor allem aber mit deren medialer, interaktiver Inszenierung den Anspruch, dem Recht „eine Bühne" zu bieten und Menschen an elementare juristische Probleme heranzuführen. In Lesungen stellt von Schirach gerne Dilemma-Fragen aus den ersten Semestern des Jura-Studiums, welche auch *Terror* zugrunde liegen: darf man *einen* Menschen töten, um *viele* zu retten?[23] Die Antwort, welche das deutsche Recht hierauf gibt, ist eindeutig: Nein. Menschenleben ist nicht abwägbar, weder qualitativ noch quantitativ; ein Leben kann niemals gegen ein anderes aufgerechnet werden. Tut man dies dennoch, so handelt es sich letztlich um einen Fall von Selbstjustiz,[24] indem ein Urteil gefällt und vollstreckt wird, welches das deutsche Rechtssystem nicht nur nicht vorsieht, sondern zudem scharf verurteilt: Selbstjustiz ist „prinzipiell höchstverwerflich".[25]

Allerdings zeigt ein Grundsatzurteil des BGH von 2006, dass diese Frage in der Praxis anders bewertet wird: die Kategorie der „psychologischen Nachvollziehbarkeit" sei entscheidend.[26] Auf diese psychologische Nachvollziehbarkeit heben die Texte von Schirachs ab:

> Wir haben, wie alle modernen Staaten, ein sogenanntes Schuldstrafrecht. [. . .] Früher ging das Strafrecht davon aus, dass nur die Tat entscheidend sei. Wer also einen Menschen tötete, wurde selbst getötet. Es war gleichgültig, warum er das Verbrechen beging.

So weit, so richtig. Nun geht es aber weiter:

> Heute wollen wir dieses Warum aber verstehen. Wir wollen begreifen, was einen Menschen bewogen hat, sich gegen das Recht zu stellen. Tötete er, weil er sich bereichern wollte? Aus Eifersucht? Aus Freude am Töten? Oder hatte er ganz andere Motive, vielleicht sogar solche, denen wir zustimmen?[27]

23 Etwa das „Brett des Karneades", der „Fall des Weichenstellers" und der „Fall des dicken Mannes". Literatur dazu vgl. Schild 2016: 16 FN 34, 35; zum „Brett des Karneades" Schild 2016: 13 FN 24.

24 Vgl. zu Selbstjustiz, auch in Texten von Schirachs, ausführlich Stürmer 2021.

25 MüKoStGB § 211 Rn. 95.

26 MüKoStGB § 211 Rn. 96.

27 Zit. Nach Schild 2016: S. 20 f.; Terror, S. 80 f.

Diese Motive, von welchen der Vorsitzende hier spricht, interessieren im Strafrecht nicht als solche; ob Richter, Anwälte oder Öffentlichkeit ihnen zustimmen, ist gleichgültig. Sie sind einzig von Interesse als Tatbestandsmerkmale des Mordes,[28] also um das Strafmaß festzulegen, nicht dafür, über Recht oder Unrecht zu entscheiden – wie hier suggeriert.[29] Dadurch wird ein künstlicher Konflikt zwischen moralischem „Bauchgefühl" – ich verstehe ihn, hätte genauso gehandelt – und geltendem Recht generiert. Das Stück behauptet durch die Einkleidung als Gerichtsdrama, ein juristisches Problem zu verhandeln, wo es sich doch in Wahrheit um ein moralisch-ethisches Dilemma handelt. Dieser Umstand wird aber verschleiert durch die Ansprache des Publikums als Schöffen – Laienrichter – und durch das Ende des Stücks, bei welchem die Zuschauer durch ihre Abstimmung textimmanent ein rechtskräftiges Urteil über den Angeklagten fällen.

3 Nochmal: das Stück und seine Wirkung

Sicherlich, die aktive Einbindung der Zuschauer in das Gezeigte mag durch diesen Kunstgriff höher sein – und damit ein wichtiges Ziel der engagierten Literatur erreicht – jedoch ist der Pferdefuß, dass hierdurch ein künstlicher Gegensatz zwischen Moral und Recht (bzw. Gerechtigkeit und Recht) erschaffen wird, welcher de facto nicht besteht.[30] Anstelle von unterschiedlichen moralphilosophischen Positionen, welche diskutiert und anhand des Falls abgewogen werden könnten, generiert und vertieft der Text diesen Gegensatz durch Figurengestaltung, Dialogführung und nicht zuletzt durch juristische Irreführungen und Verunklarungen, so dass am Ende der Zuschauer zwischen *Moral* und *Recht* entscheidet – dem eigenen menschlichen Gewissen und dem dürren Buchstaben des Gesetzes.

Von Schirachs Text will zu gelebter Demokratie beitragen. Dennoch bleiben Fragen offen: Warum, beispielsweise, werden simple, den Sachverhalt nicht verkomplizierende juristische Fakten unterschlagen oder verzerrt?[31]

28 Und in dieser Funktion zudem umstritten; vgl. MüKoStGB § 211 Rn. 97, 98.

29 Wegen Mordes, hierauf weist Schild hin, hätte Koch realiter niemals angeklagt werden können: Lars Koch habe angeblich „mit gemeingefährlichen Mitteln" getötet. Jedoch ist die abgefeuerte Sidewinder gerade kein „gemeingefährliches Mittel" (eine Waffe, welche in ihrer Wirkungsbreite unabsehbar und dadurch für die Allgemeinheit gefährlich ist), sondern ein hochpräzises Projektil, welches ganz genau und ausschließlich das intendierte Ziel (das Flugzeugtriebwerk) getroffen und zerstört hat; Schild 2016: S. 23–25.

30 Schild 2016: 17 f., 39 f.

31 Vgl. ausführlich Schild 2016, 2019.

Warum auch wird die Frage nach der Schuld von Lars Koch als eine Opposition von Recht und Moral inszeniert? Warum wird ein Konflikt generiert, welcher realiter überhaupt nicht besteht? Natürlich muss es in einer Demokratie erlaubt sein, ist es sogar wesentlich, bestehende Systeme zu hinterfragen. Wohin aber führt eine solche geleitete Skepsis – ein Misstrauen gegenüber der Verlässlichkeit des Rechtssystems in Hinsicht auf moralische Entscheidungen? Ist eine Verunsicherung, die das Vertrauen in die Tragfähigkeit des Rechtssystems und seine Schutzfunktion – Rechtssicherheit für alle – potentiell untergräbt, wirklich das demokratieförderlichste, was engagierte Literatur derzeit bieten kann? Eine Klarstellung hätte wohl kaum die Theaterbesucher intellektuell überfordert, dafür aber wesentlich zur Realitätsnähe des Stückes sowie der angeregten Diskussionen beigetragen und eher nicht zu Zweifeln am Rechtssystem, sondern zu Diskussionen innerhalb desselben eingeladen.

Literaturverzeichnis

Künzel, Christine: „»Pimp my Krimi«: Anmerkungen zu den etwas zu perfekten Erzählungen Ferdinand von Schirachs“, in: Stürmer, Franziska / Meier, Patrick (Hg.): Recht Populär. Populärkulturelle Rechtsdarstellungen in aktuellen Texten und Medien, Baden-Baden: Nomos 2016, S. 60–78.

Morrien, Rita: „Terror(Ismus), Theater und Tribunal: Ferdinand von Schirachs *Terror* und Joel Pommerats *La Revolution #1 – Wir schaffen das schon*“, in: Elżbieta Kapral / Joanna Jablkowska / Gudrun Heidemann (Hg.): #Engagement. Literarische Potentiale nach den Wenden. Band 1. Frankfurt/Main: Peter Lang 2019, S. 127–146.

Schild, Wolfgang: Verwirrende Rechtsbelehrung. Zu Ferdinand von Schirachs „Terror“. Berlin: Lit Verlag 2016.

Schild, Wolfgang: „*Terror* (v. Schirach) zwischen Theater und Rechtskunde“, in: Anneke Petzsche / Martin Heger / Gabriele Metzler (Hg.): Terrorismusbekämpfung in Europa im Spannungsfeld zwischen Freiheit und Sicherheit. Baden-Baden: Nomos 2019, S. 307–326.

Schmidt, Bernd: Terror. Das Recht braucht eine Bühne. Essays, Hintergründe, Analysen. München: Random House 2020.

Stürmer, Franziska: „Vigilante Justice in Germany“, in: Robson, Peter / Spira, Fernando (Hg.): Vigilante Justice in Society and Popular Culture: A Global Perspective, Vancouver: Fairleigh Dickinson UP 2022, S. 135–156.

Wolting, Monika: „Der Neue-Kriege-Diskurs als Hintergrund erzählter Geschichten. Eine Studie zur Erzählperspektive“, in: Elżbieta Kapral / Joanna Jablkowska / Gudrun Heidemann (Hg.): #Engagement. Literarische Potentiale nach den Wenden. Band 2. Frankfurt/Main: Peter Lang 2020.

Motivationen, Gefühle, Wahrnehmungen. Linus Reichlins Roman „*Das Leuchten in der Ferne*“ als Versuch einer Gewaltprävention

Monika Wolting (Wrocław)

Das Verhältnis von Literatur und Journalismus begleitet seit vielen Jahrzehnten die deutschsprachige Literatur. Im Zeitalter der literarischen Moderne ist auf der Ebene der literarischen Gattungen und der publizistischen Textsorten eine befruchtende Wechselbeziehung zu beobachten. Die produktive literarische Übernahme von Verfahren der Wirklichkeitserfassung, die in Medien wie Zeitung, Rundfunk und Film praktiziert wurden, gehört seit der „Neuen Sachlichkeit“ zu den typischen Merkmalen des auf „Objektivität“ zielenden realistischen, literarischen Schreibens im 20. Jahrhundert. Die Künstler:innen, Autor:innen sind imstande, mit ihrer Kunst unmittelbar auf die politische Situation zu reagieren oder auch durch ihr Einfühlungsvermögen und die Fähigkeiten fiktive Welten aufzubauen, viel früher auf Konfliktpotenziale in den Gesellschaften in ihren Werken hinzuweisen. Jürgen Werheimer sieht in gesellschaftlichen Großerzählungen den Ursprung von ethnischen Konflikten (Herber 2021). Die Autor:innen können seiner Auffassung nach „die Strukturen des Denkens erkennen und bis zur Kenntlichkeit überzeichnen. Sie können einen katalysierenden Moment einleiten.“

In dem fiktionalen Raum literarischer Reflexion wird seit geraumer Zeit eine besondere Anschaulichkeit und Vorstellung vom Wesen kriegerischer Konflikte entworfen. Wenn sich die journalistische Arbeit hauptsächlich auf die Frage des „Was“ des dargestellten Diskurses konzentriert, so eröffnet die Literarisierung der Fragestellung weitere Möglichkeiten der Darstellung, indem es nunmehr auf das „Wie“ des Erzählens ankommt. Die große Leistungskraft der Literatur besteht im Schaffen von möglichen Modellen der Wirklichkeit, einer Bereitstellung von denkbaren Herangehensweisen an die Wirklichkeit. Literatur ist gesellschaftliches Reflexionsmedium im doppelten Sinne: Sie führt dem Leser die symbolisch-semantische Ordnung einer Gesellschaft, mit ihren Konfliktpotenzialen, Gefährdungen und Ängsten vor. Dabei ist diese Reflexionsleistung der Literatur niemals nur mimetisch im Sinne einer Widerspiegelung dessen, was empirisch erfahrbar ist, sondern sie stellt der Gesellschaft Reflexionskompetenzen zur Verfügung und problematisiert literarästhetisch die zentralen Elemente der symbolisch-semantischen Ordnung.

Die neuste literaturwissenschaftliche Forschung der Literatur der Krisenregionen analysiert literarische Texte mit dem Ziel des Monitorings von Text- und Rezeptionsmustern und geht den Krisen- und Gewaltpotenzialen und deren wahrscheinlicher Dynamik nach. Auf diesem Weg bietet Literatur Signale für eine Krisenfrüherkennung und Gewaltprävention. In literarischen Texten werden Spuren für Wahrnehmungs- und Deutungsmuster gelegt, die sich in den Gesellschaften erst viel später manifestieren. Denn Literatur bietet „ein differenziertes Bild sowohl der Konfliktursachen als auch des mentalen und emotionalen Kontextes einer Region. Über Literaturanalyse lassen sich so auch latente Konflikte, Radikalisierungsdynamiken sowie Gewaltpotenziale frühzeitig erfassen" (Herber, 2021). In dem Beitrag wird es also darum gehen, die dynamischen Faktoren, also Motive, Identifikationen, Wahrnehmungen und Emotionen, die den Roman *Leuchten in der Ferne* von Linus Reichlin dominieren, zu erfassen. Dieser Roman verweist auf Bedrohungsgefühle, separatistische Gefühle und das Verhalten von Konfliktgruppen.

Said schreibt in der Einleitung zum Band Orientalismus (1981): „The relationship between Occident and Orient is a relationship of power, of domination, of varying degrees of a complex hegemony" (1981: 5). Dementsprechend liegt der hier zitierten Beschreibung eine bestimmte Idee eines Eigen- und Fremdbildes zugrunde: Das westliche Denken, das der Welt eine duale Struktur unterstellt, hat nach Said den Orient zum Gegenbild des Westens gemacht und über diese Konstruktion des Anderen das europäische Selbst erst konstruiert. Der „Orient" hat sich damit nicht selbst definiert, sondern wurde vom Westen konstruiert. Während der Westen Träger von Zivilisation ist, wurde der Orient so zum Ort der Exotik und der Bedrohung. Insofern ist Orientalismus als eine Denkweise zu bezeichnen, die sich auf eine grundlegende ontologische und epistemologische Unterscheidung zwischen dem aufgeklärten, fortschrittlichen Okzident und dem mysteriösen, rückschrittlichen Orient stützt. Eine der wichtigsten Ebenen dieser Konstruktion ist die Gewalt, die von Seite des Islams kommt (Said 1981: 5). „Kurz, der Orientalismus ist [. . .] ein westlicher Stil, den Orient zu beherrschen, zu gestalten und zu unterdrücken" (Said 1981: 11).

Die Literatur vermag in ihrer ästhetischen Perspektive eine Distanzhaltung zu Diskursen des Wissens, die sich sehr oft aus politischen Konzepten entwickeln, zu bewahren. In diesem Textabschnitt wird der Fokus der Untersuchung auf die Perspektive eines Protagonisten als Figur einer Begegnung mit Kriegern in Afghanistan gerichtet.

Das „Was" des Erzählens ist schnell zusammengefasst. Ein Mitfünfziger, nicht mehr sehr gefragter Journalist, Moritz Martens versucht in Berlin, wie er es selbst ausdrückt „sesshaft zu werden". Vor Jahren noch feierte er mit seinen Zeitungsreportagen aus Krisengebieten Erfolge, nun hat sich das Blatt gewendet, seine Themen sprechen die Redakteure führender Zeitschriften

nicht mehr an. Im Bürgeramt trifft Martens die vierzigjährige halb Afghanin Miriam Khalili. Für den Abend verabreden sie sich bei Miriam zu Hause und Miriam berichtet Martens von einer Idee für ein Interview mit einer Bacha Posh. Martens beschließt entgegen seiner eigenen Überzeugung, mit Miriam nach Afghanistan zu reisen und die Reportage zu schreiben. Was er nicht weiß, ist der eigentliche Grund für Miriams Interesse an einer Reise nach Afghanistan. Ihr Ex-Mann Evren wurde entführt und sie hat den Entführern das Lösegeld zu bringen. Bei der Befreiung von Evren kommt es zu einem Bombardement der Gruppe der Talibankämpfer durch amerikanische Streitkräfte, Martens gibt sich als der Schuldige für den Anschlag aus. Nun wird Martens als Geisel genommen. Er verbleibt vier Monate in Gewahrsam der Taliban bis Miriam ihn mit dem geforderten Lösegeld aus der Haft befreien kann. Martens lebt die Monate über mit den Männern zusammen, er durchstreift die Geröllfelder, die Gebirgslandschaften am Hindukusch, isst mit ihnen, schläft in den von ihnen eingenommenen Höfen, ist Zeuge einer Steinigung, eines von ihnen vorbereiteten Bombenanschlags oder ihrer Streitigkeiten. Nach vier Monaten kehrt Martens nach Berlin zurück, ringt um Worte für seine Reportage „Leben mit den Taliban“ und findet sie nicht: „Am Schluss blieb nichts übrig, das zu lesen sich gelohnt hätte“ (Reichlin 2013: 297).

Die Erfahrungen, die Martens während seiner Geiselhaft macht, reflektieren das, was Herfried Münkler als einen fundamentalen Wandel des Kriegsgeschehens ausgemacht hat. In ihrer Vielschichtigkeit politisch nicht mehr leicht nachvollziehbar, erscheinen solche kriegerischen Auseinandersetzungen: Bombenschläge, Geiselnahmen, Hinterhalt oder Lösegeldforderungen nur noch selten als geplante Strategien, sondern als zufällig stattfindende Ereignisse, die mit den aus traditionellen Kriegskontexten bekannten Mustern nicht mehr zu fassen sind (2006: 10 ff.). Genau an diesem Unvorhergesehenen setzt Reichlin an.

Martens begibt sich freiwillig in Gefangenschaft. Er reagiert nicht emotional auf die Lage, in die er gebracht wurde. Er bietet Dilawar eine so hohe Summe an, sodass er nicht um sein Leben fürchten muss. Dilawar nimmt ihn als Gefangenen, obwohl er von dem Spionageverdacht nicht überzeugt ist: „Pason nickte und sagte leise, damit die anderen es nicht hörten: He don’t believe you. He knows, why you say that. But he accept“ (Reichlin 2013: 240). Martens wird gezwungen, sich der Gruppe der jungen Männer anzuschließen und ihr Schicksal zu teilen. Wirft man einen Blick auf die Schilderung der Gruppe der Entführer, so fällt auf, dass es sich um eine ganz typische Formation der Streitkräfte der „neuen Kriege“ handelt. Herfried Münkler schreibt dazu: „[an der Stelle der klassisch für den Krieg verantwortlichen Staaten, sind] parastaatliche, teilweise private Akteure – von lokalen Warlords und Guerillagruppen über weltweit operierende Söldnerfirmen bis zu internationalen Terrornetzwerken“ (Münkler 2001: 222 f.) getreten.

Reichlin entwirft ein Bild der Entführung, in dem der Entführte weder gefesselt noch körperlich misshandelt wird, er muss auch nicht in einem verschlossenen Raum bleiben. Martens soll von nun an den Alltag und das Schicksal der Gruppe teilen, sich ihrer Vorsichtsmaßnahmen, Gewohnheiten und Riten anpassen. Die Gefahr für sein Leben geht weniger von der Seite der Entführer aus, als dass er sich viel mehr selbst durch fehlende Achtsamkeit in die Gefahr bringen könnte. Martens fühlt sich von den Männern nicht schlecht behandelt. Der Erzähler konstatiert: „In religiöser Hinsicht hielten sie ihn für einen Affen, in ökonomischer für etwas Ähnliches wie eine kostbare Vase. Eine Zweihunderttausend-Dollar-Vase, die Dilawar gehörte. Dilawar transportierte die Vase zum Ort des Verkaufs, und jeder würde seinen Gewinn daraus ziehen, jeder der Männer war daran interessiert, dass die Vase heil blieb“ (Reichlin 2013: 246). Martens leidet eher unter dem Desinteresse der Gruppe an seiner Person als unter Folterung oder Misshandlung. Reichlin stellt am Beispiel seiner Figur eine in den Medien und Berichterstattungen eher unbekannte Form der Geiselhaft. Im Text betont der Erzähler diesen Sachverhalt des Öfteren. So könnte man annehmen, dass diese Gefangenschaft für Martens zunächst nicht mit traumatischen Erlebnissen einhergeht.

In dieser Abhandlung steht aber nicht nur die Frage des „Was“ im Zentrum, sondern die des „Wie“, denn über das „Wie“ kann sich der Perspektivenwechsel vollziehen, der für Reichlins Roman vordergründig ist. Die Geschichte wird von einem heterodiegetischen Erzähler geschildert. Der Erzähler wechselt des Öfteren den *point of view* und spricht immer wieder aus der Perspektive der Figur des Journalisten Martens. Diese Erzählform steigert den subjektiven Charakter des Textes. Zuweilen dominiert ein personales Erzählen, wodurch die Ereignisse aus der Sicht der handelnden Figur Martens erfasst werden. Zudem wird durch Figurenrede und Figurendialoge, die oft gar nicht explizit markiert werden, der Eindruck der Unmittelbarkeit erhöht. Der Erzähler fokussiert sein Interesse auf Martens: Nur von ihm kennt er die Gedanken und das Innenleben, wovon er eingehend berichtet. Da das Interesse des Erzählers hauptsächlich der Figur Martens gilt, hat dies zur Folge, dass in erster Linie das erzählt wird, was die Figur weiß, was sie erlebt, wie sie die Menschen, die sie umgeben, wahrnimmt und wie sie mit ihnen in Kontakt tritt.

Der Text beginnt mit einer Prolepse, in der die Geschehnisse geschildert werden, die die Befreiung Martens aus der Geiselhaft einleiten: „Im Oktober, mit dem ersten Schnee, kam Miriam zurück. [. . .] Der Moment des Erkennens: Er sie, sie ihn! Sie schwenkte die Arme. Ich komme, um dich zu holen! [. . .] Er empfand keine Erleichterung bei diesem Gedanken, nur eine Mattigkeit, und je näher Miriam ihm kam, desto matter fühlte er sich. Einzig sein Wunsch nach einem Stuhl und weiß gedeckten Tisch blieb übrig. [. . .] Dilawar legte ihm die Hand auf die Schulter und sagte etwas in freundlichem

Ton. Martens verstand drei Worte: gut, Frau und geh“ (Reichlin 2013: 5). In dieser Textstelle wird nicht von Befreiung gesprochen. Der Erzähler ruft ein Empfinden hervor, das näher an Bedauern, als an Erleichterung, Befreiung oder Erlösung anzusiedeln ist. Der Entführer, der von den amerikanischen und deutschen Streitkräften gesuchte Anführer einer Gruppe von Talibankämpfern – Dilawar, erhält in der Prolepse eine eher unerwartete Darstellung. Dilawar wird vom Erzähler als schwacher, kranker Mann geschildert, nichts deutet auf seine Zugehörigkeit zu einer der gewaltsamsten Gruppierungen der Welt. In dem Abschnitt wird ein beinahe freundschaftliches Verhältnis der beiden Figuren zueinander beschworen. Die Schilderung des Erzählers deutet auf eine positive Kommunikation zwischen Martens und Dilawar hin.

Eine der Möglichkeiten, sich dem Text zu nähern, bietet die Denkfigur von der Perspektivenübernahme, also vom Verstehen der anderen Position durch das Erkennen von Gemeinsamkeiten. Diese Herangehensweise basiert auf einer Umkehrung des Orientalismus-Diskurs’es?, der besagt, dass der Orient als Antithese zum Okzident besteht (Said 1981). Denn es ist zwar schwer vorstellbar, dass eine drei Monate lang andauernde Geiselhaft keine traumatische Erfahrung für den Entführten bedeutet, dennoch fehlen Indizien im Text dafür. Nun aber werden beide Möglichkeiten in Betracht gezogen, denn letztendlich geht es um den Perspektivenwechsel durch das Verstehen der Motive der anderen.

War es bei Kapuściński die finanzielle Not, so ist es bei Martens die Entführung, die die Primärerfahrungen schafft. Martens bisherige Erfahrungen mit und in Afghanistan verlieren im Moment der Geiselnahme ihre Gültigkeit. Gerade die „Erfahrung“ wird in Absetzung zum journalistischen Text zu einer zentralen Kategorie des literarischen Textes, in dessen Vordergrund das Wissen steht, das des Öfteren mit einer vermeintlichen Erfahrung vertauscht wird. Martens zieht mit der Gruppe von zehn Taliban von einem Gehöft zum anderen, von einem Dorf zum nächsten durch die einsamen Landschaften am Hindukusch. Es fällt auf, dass der Erzähler konsequent solche Begriffe wie Taliban, Gotteskrieger, Mudschaheddin in Bezug auf die hier zur Figur erhobenen Gruppe vermeidet, die Begriffe fallen ausschließlich im Bundeswehrcamp und werden in der direkten Rede der Figuren erwähnt, bevor sie nach Afghanistan kommen. Sonst werden die Männer entweder mit konkreten männlichen und weiblichen Namen oder als „die Männer“ genannt. Dies deutet auf eine persönliche Beziehung von Martens zu den Geiselnehmern und markiert den Versuch, sich jedem Einzelnen getrennt zu nähern. Die Männer schlafen im Freien, oder in verlassenen Häusern, tagelang bekommen nichts zu essen, ab und zu werden ihnen von den Einheimischen paar Hühner, ein Esel, etwas Reis oder ein Dutzend Eier geschenkt oder auch verkauft. Martens teilt das Leben der Gruppe, er wird weder bevorzugt noch als Geisel benachteiligt. Er wird Zeuge einer amateurhaften Bombenanfertigung und

einer Steinigung. Er kann sich den Bildern, den Erfahrungen nicht entziehen, er wird zum teilnehmenden Beobachter. „It's for a bad woman und Martens war freiwillig hierhergekommen, dadurch wurde er mitschuldig an allem, was hier geschah. Es gab keinen unbeteiligten Beobachter [. . .] Steh auf. Geh hin und schau es dir an" (Reichlin 2013: 251 f.). Der motivationale Akt der Handlung bei der Steinigung anwesend zu sein, schafft aus einem unbeteiligten Beobachter, für den sich die Journalisten ausgeben, einen involvierten, teilnehmenden Beobachter. Wenn aber Martens den Gedanken äußert, er sei freiwillig zur Steinigung gegangen, greift er nur durch seine bloße Anwesenheit in das Geschehen ein. Er wird zum involvierten Beobachter, der in einer direkten Verbindung zum Geschehen steht. Das schafft die Grundlage seiner Primärerfahrungen.

Allmählich entwirft Martens anhand der Primärerfahrungen ein „gesellschaftliches Modell" der Gruppe. Dies geschieht ganz im Sinne von Malinowski, wenn er in seiner Abhandlung zur „teilnehmenden Beobachtung" bemerkt: „Das Ziel besteht, kurz gesagt, darin, den Standpunkt des Eingeborenen, seinen Bezug zum Leben zu verstehen und sich seine Sicht seiner Welt vor Augen zu führen" (Malinowski 1979: 49). Durch Einblick in Zusammenhänge und Kausalitäten versteht Martens solche Verhaltensweisen, die für ihn bis dahin unbegreiflich waren. Dementsprechend verändert der Erzähler den *point of view* in eine mögliche kollektive Stimme der Dorfbewohner, im Text kursiv markiert: „Sie kommen in ein Dorf. Sie sind bewaffnet und die Dorfbewohner haben Angst. Sie sagen: Seid willkommen! [. . .] Aber was sollen wir mit dieser Frau tun, mit der Ehebrecherin [. . .] Aber jetzt, wo ihr hier seid, ihr tapferen Mudschaheddin, richtet sie nach dem Gesetz!" (Reichlin 2013: 260 f.) Der Erzähler kommentiert das Geschehen aus Martens Perspektive: „Der Name Gottes fiel so oft, wie jeder ihn hier hören wollte. [. . .] Es gab keinen Richter, auch Omar war keiner, seine Autorität beruhte darauf, dass keiner sie ihm streitig zu machen wagte" (Reichlin 2013: 260). „Keiner hatte willkürlich einen Stein geworfen, sondern in Erfüllung des Gesetzes. Es war ein archaisches, rohes Gesetzt, aber es war ein Gesetz und es hatte hier dieselbe Gültigkeit wie anderswo die Prinzipien des römischen Rechts" (Reichlin 2013: 263). Martens versucht die Situation aus dem Blickwinkel der Taliban zu begreifen und übersetzt sie in seine eigene Begriffssprache. Die Bedeutung der Gesetze der Taliban erhält durch den Vergleich mit der Gültigkeit des Römischen Rechts eine neue Bedeutung. Bei der Begegnung der afghanischen Bevölkerung und dem täglichen Umgang und Zusammensein mit den Männern entwickelt sich bei Martens ein Gefühl der Zusammenzugehörigkeit. Dies äußert sich in dem eingeleiteten Lernprozess, das ihm das Überleben in der Einsamkeit der Landschaften möglich macht: „Er hat gelernt, Kälte zu ertragen, mit in kalter Nacht steif gewordenen Gelenken bei Tag stundenlang über lose Steine zu marschieren [. . .] Er hatte gelernt, überall

und bei jedem Wetter seine Notdurft zu verrichten [. . .] Er hatte gelernt ein Leben unter Menschen zu führen, die ihm nichts von sich mitteilten. Es hatte gelernt, ohne Bach zu leben und ohne Rilke, das waren Fähigkeiten“ (Reichlin 2013: 287). Es ist interessant danach zu fragen, unter welchen Umständen der Lernprozess eingeleitet wurde. In diesem Zusammenhang spricht der Erzähler von neuen „Fähigkeiten“, die Martens in der Zeit erworben hatte. „[. . .] das Denken strengte ihn an. Denken war eine kräftezehrende Tätigkeit, ein Luxus, den sich nur Menschen leisten konnten, die in Betten schliefen und gefüllte Schränke besaßen. Warum noch unter solchen Umständen noch denken? [. . .] empfinden war weniger anstrengend. [. . .] Die Monotonie der Landschaft und die permanente Erschöpfung förderte die Intensität der Empfindung. [. . .] dies einfach nur zu empfinden war der richtige Weg. Noch zwei, drei Wochen, dachte Martens, und dann bin ich soweit, dann bete ich mit ihnen. Ein letzter Rest Kant, Kafka und Dylan verhindern es noch.“ (Reichlin 2013: 280 f.). Martens ist Grenzerfahrungen ausgesetzt, die konkrete Folgen für seine Wahrnehmung haben. Durch die Umstände, in denen er seit Wochen lebt, rückt sein Verhalten dem Verhalten seiner Entführer näher. Folgerichtig ist, wenn er ihre Perspektive einnimmt, die Wünsche und auch Ängste nachvollziehen kann, oder sich gar zu eigenen macht. Martens entwickelt Empathie nicht als Selbstzweck, sondern als ein konkretes Mittel, sich selbst am Leben zu halten. Die „Primärerfahrung“ wird, im Sinne von Reinhart Koselleck, im Moment „eines singulären, unwiederholbaren Überraschungseffektes“ gemacht (2003: 34). Wichtig ist dabei die Aufmerksamkeit auf die unbewussten Verhaltensweisen, die nach Koselleck einen Teil der menschlichen Erfahrung ausmachen, zu lenken.

Der Prozess des Kennenlernens und des Miterlebens erlaubt ihm einen tieferen Blick in die Beweggründe junger Männer, die sich solchen militanten Gruppierungen anschließen. Er sieht ihre Motivation für diese Aktivitäten in einem stark ausgeprägten Drang nach Freiheit, das sich im Verlangen nach Freiraum, Autonomie und Mut, der Risikobereitschaft und in der Betonung von Unterschieden äußert. Auch wenn der Begriff der Freiheit, den die Taliban vertreten, weit von einem politisch korrekten Begriff entfernt ist, sollte es möglich sein, dass gerade Literatur eine solche Differenzierung des Begriffs leistet. Martens kommt „den Männern“ näher, indem er über sie kleine Erzählungen entwickelt. Es passiert ganz im Sinne der Forschung zur Empathie, die der Auffassung ist: Der Mensch versteht den Anderen, indem von ihm erzählt wird (Breithaupt 2009: 10). „Omar und Dilawar suchten nicht nach Glück. Sie hatten ihre Väter, Brüder, Söhne verlassen, ihre Heimatdörfer, ihr Acker, um in den Bergen herumzustreifen. Sie hatten sich für das Herumstreifen entschieden, weil ihnen bei der Feldarbeit Wurzeln gewachsen waren, sie hatten die Füße angehoben und die Wurzeln gesehen, die ihre Füße an den Acker fesselten, und ein heimliches Grauen hatte sie anfällig

gemacht für die Versprechungen des Horizonts“ (Reichlin 2013: 294). So kann die narrative Arbeit Martens in dem Sinne der Definition als Brückenschlagen zwischen zwei nicht zwingend verwandten Phänomenen angesehen werden. Er muss nicht unbedingt die Position des Anderen übernehmen, sondern – vielleicht auch unbewusst – sich nur die Handlungsmöglichkeiten des Anderen vorstellen.

Reichlin entwirft kein Bild einer mordlustigen, unberechenbaren Entführergruppe, sondern zeigt eine Gruppe von Menschen, die nach anderen Regeln lebt und handelt, als jene des Abendlands. Man könnte in diesem Zusammenhang die ethische Frage nach der Grenze der literarisch vermittelten Empathie stellen, ob Literatur Geltung nicht nur für die Errungenschaften der europäischen Aufklärung, sondern auch für archaische Werte beanspruchen darf? Reichlin hat mit Martens eine positive Figur entwickelt, die den Perspektivenwechsel vollzogen hat und die Lebensweise der Anderen nicht nur zu verstehen, sondern auch zu akzeptieren und zu leben, imstande ist. Dem zufolge ließe sich Martens neugewonnener Blick als der antiorientalistische Zugang zu Gesellschaften des Nahen Ostens lesen.

Wirft man noch einmal einen Blick auf Saids Arbeiten über die eurozentrische Sicht der westlichen Gesellschaften in Bezug auf die arabischen Länder im Sinne eines „Stil[s] der Herrschaft, Umstrukturierung und des Autoritätsbesitzes über den Orient“ (1981: 10), so ließe sich für den Text von Reichlin behaupten, dass die neuen Erfahrungen, die Martens während seiner Geiselhaft macht, einen Denkprozess einleiten, der letztlich dem Überlegenheitsgefühl gegenüber dem Orient, der Dissonanz zwischen dem fortschrittlichen, „aufgeklärten Westen“ und dem rückständigen, islamisierten, „mysteriösen Orient“ entgegenwirkt.

Literaturverzeichnis

Breithaupt, Fritz: Kulturen der Empathie. Berlin: Suhrkamp 2009.

Herber, Benedikt: Die Krisenseismografin. https://www.zeit.de/2021/02/cassandra-projekt-literatur-krisen-forscher-bundesverteidigungsministerium (letzter Abruf 25.08.2021).

Koselleck, Reinhart: Erfahrungswandel und Methodenwechsel: Eine historisch-anthropologische Skizze. In: Ders.: Zeitschichten: Studien zur Historik. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2003, S. 27–77.

Malinowski, Bronisław: Argonauten des westlichen Pazifik. Schriften in vier Bänden. Hrsg. von Fritz Kramer. Bd. 1. Frankfurt/Main: Syndikat 1979.

Münkler, Herfried: Der Wandel des Krieges. Von der Symmetrie zur Asymmetrie. Weilerswirst: Velbrück Verlag 2006.

Münkler, Herfried: Die privatisierten Kriege des 21. Jahrhunderts. In: Merkur, H. 3/2001.
Reichlin, Linus: Das Leuchten in der Ferne. Köln: KiWi 2013.
Said. Edward: Orientalismus. Berlin: Ullstein 1981.

Fremdheitserfahrungen an der Oder – dargestellt am Beispiel von Wacław Grabkowskis Roman *Dzieci z Wilczego Kąta*

Marta Jadwiga Bąkiewicz (Poznań)

„Land an der Oder, die von weither kommt,
vorbeiwälzt die Flut des nach Kindheit
schmeckenden Wassers, [...]"
(Heimann 1990: 6)

Einführung in das Thema

In diesem Beitrag werden die Repräsentationen von Fremdheitserfahrungen im Oderraum einer Betrachtung unterzogen. Anhand der Analyse des Romans von Wacław Grabkowskis (geb. 1953) Roman *Dzieci z Wilczego Kąta* (2004) [Kinder aus der Wolfsecke] werden die Erfahrungen des Protagonisten mit der Fremdheit, wie sie sich im Verlauf der Handlung darbieten und entwickeln, untersucht, um Rückschlüsse darauf zu ziehen, in welchen Zusammenhängen sich die Oder(raum)bezüge befinden und mit welchen Erfahrungs- und Wahrnehmungsfeldern dies literarisiert wird. Der Roman ist vor dem historischen Hintergrund zu lesen und beschreibt das Spannungsverhältnis zwischen der Heimat und der Fremde in Niederschlesien der Nachkriegszeit. Ohne dass das umfangreiche Thema der erzwungenen Migrationen nach dem Krieg im Narrativ direkt thematisiert wird, stellt es einen zeitgeschichtlichen Hintergrund im Hinblick auf die Nachkriegsordnung dar. Dabei darf man nicht vergessen, dass über diese Nachkriegsordnung noch vor dem Kriegsende entschieden wurde, und „die Siegermächte Polen bereits in Jalta die Ostgebiete Deutschlands [. . .] als Kompensation für den verlorenen polnischen Osten [. . .] zugesprochen [hatten]" (Halicka 2013: 104). Die neu festgelegten Grenzen hatten zur Folge, dass von vielen ehemals deutschen Städten auch Breslau polnisch wurde, in Wrocław umbenannt wurde, und neu besiedelt werden musste. So treffen in diesem geschichtlichen Kontext der Romanhandlung Fremdes und Eigenes aufeinander. Fremdes und Eigenes sind nach Klaus Lösch „relationale Kategorien", die „die Welt strukturieren, ihr eine Ordnung aufzuerlegen versuchen, die eine Zone der Vertrautheit von der des Unvertrauten scheidet" (Lösch 2012: 27). Die Handlung von Wacław Grabkowskis Roman spielt sich

in Wrocław ab, in einer Siedlung namens Wolfsecke (*poln.* Wilczy Kąt) nahe der Flüsse Oder und Ohle. Die Oder bildet eine Konstante des Erzählraumes. Daraus ergibt sich die spannende Forschungsfrage, welche Rolle und Funktion dieser Fluss denn im erzählten Raum einnimmt. Die Oder stellt nämlich nicht nur einen geographischen Raum dar. Die Historikerin Beata Halicka betrachtet den Oderraum nicht allein in seiner geographischen Dimension, sondern auch als einen „Kulturraum, der von verschiedenen Zeitschichten geprägt wurde und in der Zeit einer immensen Beschleunigung der Ereignisse des Zweiten Weltkrieges in seinen generationsübergreifenden Strukturen zu zerfallen schien" (Halicka 2013: 104). Für die polnischen Neusiedler wurde der Oderraum nach dem Zweiten Weltkrieg zu einem neuen Lebensraum, in dem noch in den 50er Jahren (um die es sich vorrangig im Roman handelt) Domestizierungs-, und Identifikationsprozesse im Gange waren. Diese Prozesse wurden zu einem Auslöser von Fremdheitserfahrungen, die im Folgenden umrissen werden.

In der Forschung wird hervorgehoben, dass „[. . .] die Gestaltungsformen von und die Umgangsweisen mit Fremdheit zu einem zentralen Thema in der gegenwärtigen Erfahrungswelt [avancieren], das auch in der zeitgenössischen Literatur und Kunst Ausdruck findet" (Broders et al. 2012: 9). Man wird in den Fremdheitsdiskursen mit einer Überfülle von Begriffen konfrontiert und „[i]m gesellschaftlichen Umgang mit dem Fremden werden unterschiedliche Modelle angesprochen, je nachdem wie man Fremdheit definiert" (Szewczyk 2019: 76). In Anlehnung an Dietrich Krusche gehe ich von der folgenden Auslegung der Fremde aus: „Fremde ist keine Eigenschaft, die ein Objekt für ein betrachtendes Subjekt hat; sie ist ein Verhältnis, in dem ein Subjekt zu dem Gegenstand seiner Erfahrung und Erkenntnis steht" (Krusche 1990: 143), wobei ich die Oder (und den Oderraum) als „Gegenstand der Erfahrung" betrachte. Demzufolge steht im Vordergrund meiner Aufmerksamkeit das Verhältnis von Raum und Fremde, sowie die Wechselwirkung zwischen fremdem/eigenem Raum und dem Individuum (d.h. dem Protagonisten des Romans). Der zweite theoretische Ansatzpunkt des Beitrages rekurriert auf das Konzept der Forscher Herfried Münkler und Bernd Ladwig, welche eine soziale Dimension der Fremdheit unterschieden haben, nämlich die Fremdheit als Nichtzugehörigkeit. Diese Art der Fremdheit liegt dann vor, „wenn die Nichtzugehörigkeit des anderen als solche ins Zentrum der Aufmerksamkeit" (Münkler & Ladwig, Vorwort, 1997: 8) gerückt wird und wenn „[d]urch die Zuschreibung von Fremdheit [. . .] die Distanz zwischen sozialen Einheiten oder zwischen Angehörigen dieser Einheiten hervorgehoben [wird]" (Münkler & Ladwig, Dimensionen, 1997: 15). Somit wird hier unter Hinzuziehung von Konzepten und Begriffen aus der Forschung der Versuch unternommen, das Potenzial des Diskurses um die Fremdheit in der Auseinandersetzung mit einem polnischen Gegenwartsroman herauszuheben.

Der Oderraum im Verhältnis von Fremdem zu Eigenem

Die Fremdheitserfahrung wird im Roman *Dzieci z Wilczego Kąta* aus der Perspektive eines 11-jährigen Protagonisten namens Willi (auch Wilek genannt) vermittelt. Die Handlung des Romans beginnt im Mai 1945, und spielt dann weiter – nach einem Zeitsprung – in den 50er Jahren in Wrocław, wo die Spuren des Krieges noch wahrnehmbar sind. Polen wird von einem Protagonisten als „ein riesiger Friedhof“[1] (Grabkowski 2004: 45) bezeichnet, wo „die Geister der schwedischen, russischen und deutschen Soldaten die Polen [bedrängen]“ (Grabkowski 2004: 45). Es sind die Nachkriegsjahre, in denen sich (nicht nur) in Wrocław eine neue Gesellschaft herausbildet, die sich unter anderem aus den Neuankömmlingen aus den ehemaligen polnischen Ostgebieten (*poln.* Kresy Wschodnie) und aus anderen Regionen Polens zusammensetzt. Zu dieser neuen Gesellschaft gehört auch die Hauptfigur, Willi, der am Ende des Krieges an der Oder geboren wurde. Obwohl er Bewohner des Oderraumes ist, erfährt er diesen anfangs als fremd. Seine Mutter, Gertruda, ist Deutsche und sein Vater, Aljoscha, ein russischer Soldat. Die Eltern sind tot und er wird von einem Tischler namens Tomasz in Obhut aufgenommen. Seine erste Fremdheitserfahrung resultiert aus seiner Herkunft, wegen derer er anfangs von seinen Gleichaltrigen als Fremder betrachtet wird und die Fremdheit im Sinne der Nichtzugehörigkeit erlebt. Die Kinder sind auf den Jungen Willi sehr neugierig, wissen aber nicht, ob sie ihn als Eigenen oder Fremden betrachten sollen. Folgende Passage vermittelt die Atmosphäre, die den Jungen überschattet: „Wer war er? Die Neugier ließ sich nicht bändigen. Sie möchten ihn kennenlernen und überprüfen, wie er so ist. Läuft er schnell, kann er schwimmen, Fußball spielen oder Rad fahren? Ein Fremder, keiner kennt ihn, wo kommt er her?“ (Grabkowski 2004: 23). Von den Kindern wird er anfangs hauptsächlich durch das Prisma der nationalen Kategorien, nämlich seines deutsch-russischen biografischen Hintergrunds, wahrgenommen. Einmal wird er von einem anderen Kind ein russischer Deutscher genannt. Um dem kleinen Jungen einen sicheren Platz unter den Bewohnern der Siedlung Wolfsecke zu sichern und den weiteren unnötigen Gesprächen bezüglich seiner (Nicht)Zugehörigkeit ein Ende zu setzen, erzählt Tomasz den Kindern die Familiengeschichte des kleinen Willi. Bei einer anderen Gelegenheit kommt Tomasz auch auf andere Geschichten zu sprechen, woraus es sich ergibt, dass er auch ein Neuansiedler im Oderraum ist, wo sein neues Zuhause ist. Er erscheint als jemand, dem wichtig ist, dass der kleine Junge an der Oder seine Wurzeln schlägt. Als er den Jungen in sein Haus aufnimmt, versichert er ihm, er sei dort zu Hause: „Es wird schwierig für dich sein, aber denk daran,

1 Alle Übersetzungen der Zitate aus dem Polnischen ins Deutsche aus diesem Roman stammen von der Autorin dieses Beitrages.

dass du zu Hause bist, und dass du ein Pole bist“ (Grabkowski 2004: 23). Die Worte „zu Hause“ kann man in zweierlei Hinsicht interpretieren: Willy ist in dem Haus von Tomasz zu Hause, er kann aber gleichzeitig seinen Wohnort an der Oder, der auch sein Geburtsort ist, als seinen eigenen Raum betrachten. Es vergeht allerdings einige Zeit, bis Willi sich diesen Raum als einen Zugehörigkeitsraum aneignet und von den Kindern akzeptiert und in ihrer Gleichaltrigengruppe als Spielkommilitone aufgenommen wird. Dies erfolgt an der Oder, als die Kinder von einem an einen Baum gebundenem Seil in den Fluss springen. Willis erster gelungener Sprung sichert ihm Zugehörigkeit, Respekt und Akzeptanz unter seinesgleichen. Die Oder ist ein Raum, an dem die Kinder unbeschwert ihre Zeit verbringen. Im Winter, wenn der Fluß zugefroren ist, regt Tomasz, der Betreuer von Willi, die Kinder zu einem Spiel „Erschaffung der Welt“ an. Die Kinder sind fasziniert von den geworfenen Eisstücken, die in noch kleinere Stücke zerbrachen und so – in ihrer Phantasie – die Entstehung von Planeten imitieren. Jedes Kind will an dem Spiel teilnehmen und beobachten, wie die Eisstücke zerbrechen: „kalte Planeten waren auf der Eisfläche verstreut und entfernten sich voneinander, glitten auf der transparenten Glätte, unter der die düstere Tiefe des Flusses stand. Und die von Kinderhand erschaffene Welt kam zum Stillstand und es gab nichts mehr zu sehen. [. . .] Ein Geräusch wie das Klirren von zerbrechendem Glas ertönte, und gleich darauf glitten Eispartikel mit einem Rauschen den Fluss hinunter“ (Grabkowski 2004: 19). Diese spielerische Nachahmung der Weltschöpfung kann metaphorisch als (Oder)-Raumaneignung gelesen und gedeutet werden. Trotz dieser fröhlichen Momente mitten in der Natur, am Fluss, beschäftigt Willi immer wieder die Identifikationsfrage. Zu Polen fühlt er sich hingezogen: „Er wollte ein Pole sein, genauso wie alle Kinder aus der Wolfsecke“ (Grabkowski 2004: 45). Zur Überwindung der Fremde im Oderraum verhilft dem Jungen nicht nur Tomasz, sondern auch ein weiterer erwachsener Protagonist namens Biełowicz. Er richtet an Willi folgende Worte und eröffnet ihm so eine neue Perspektive auf die Identifikationsfrage, die diesen beschäftigt: „Ich kenne deine Geschichte. Aber denke daran, zu deiner Nahrung gehört nicht nur Brot und Milch, aber auch das, was du siehst und was du fühlst“ (Grabkowski 2004: 69). Diese Bestandteile der Identifikation – der Raum und seine Wahrnehmung – kommen dann verstärkt zum Vorschein, als der Bruder von Willis verstorbener Mutter diesen mit nach Deutschland mitnehmen will. Diesem Plan widersetzt sich Tomasz und verweist dabei auf die räumlichen Konstituenten der Beheimatung in der Wolfsecke, die dem Jungen das Gefühl der Geborgenheit und der Zugehörigkeit geben: „[. . .] du kannst ihn aus Polen herausreißen, aber du wirst die Wiesen, den Fluss und dieses Haus aus seinem Wesen nicht herausnehmen können. Das alles ist in ihm. Er würde für den Rest seines Lebens unglücklich sein“ (Grabkowski 2004: 124). Die Oderlandschaft ist im Roman einer der bedeutendsten Faktoren bei der Überwindung

der Fremdheitserfahrung auf dem Weg zur Identifikation und Zugehörigkeit. Allmählich wird der Oderraum für Willi zum Eigenen, und man erkennt die Unbeschwertheit seines Gemüts: „Wilek folgte Januszek und fühlte bereits die Freiheit, die sich aus der Durchquerung einer neuen Welt ergibt. War es nicht grenzenlose Freiheit – einfach so über Wiesen zu rennen, durch Rinnen zu springen, die Büsche zu durchqueren? Es war alles sein. Er konnte auf jeden Baum klettern, einen Hang hinunterrollen, in einen Fluss hineingehen" (Grabkowski 2004: 38). Die Oder erfüllt im Roman eine identifikationsstiftende Funktion und trägt zur Überwindung der Fremdheitserfahrung bei, was am Ende des Romans noch bekräftigt wird. Eine letzte Passage im Roman stellt Willi mit anderen Kindern im Wasser dar, und seine Gedanken werden vom Erzähler wiedergegeben: „Wilek spürte, wie die Weite des Raumes ihn aufnimmt, auf einmal überkam ihn die Angst, dass er verschwinden würde, aber er überwältigte die Angst. Er ergab sich der unsichtbaren Kraft, die ihn aufhob. Nirgendwo fühlte er sich so wohl wie hier. Alle Seiten der Welt zeigten ihm ihre Freundschaft. Die Fremdheitserfahrung verschwand aus seinem Gedächtnis [. . .]" (Grabkowski 2004: 150). Das Ende des Romans bleibt offen und lässt auch andere Deutungsarten zu.

Fazit

Abschließend möchte ich die Worte des Germanisten Karlheinz Rossbacher zitieren, die mir im Zusammenhang mit dem zeitgeschichtlichen Hintergrund der Romangeschehnisse wichtig erscheinen: „Forschung über Fremde und Fremdheit, literaturwissenschaftliche, soziologische, psychologische, historische und politologische, gibt es seit geraumer Zeit, muss es auch immer wieder geben, weil das, was wir Heimat und Fremde nennen, sich immerzu verändert und im menschlichen Leben anders positioniert" (Rossbacher 2008: 33). Der Roman von Wacław Grabkowski literarisiert solch eine einmalige Positionierung der Menschen in der Nachkriegsgeschichte im Hinblick auf die Heimat, auf den Oderraum, und reflektiert die dazugehörigen Fremdheitserfahrungen. Wissenschaftliche Relevanz verdiente in den oben dargestellten Ausführungen das Bedeutungsfeld des Begriffes Fremdheit in Verbindung mit der Raumerfahrung sowie den spezifischen Beziehungen der Romanfigur zum Raum (der Heimat). Dabei lässt sich feststellen, dass der geschichtliche Kontext des Romans – insbesondere der Aufbau einer neuen Gesellschaft in Wrocław in der Nachkriegszeit und die damit zusammenhängenden Erfahrungsfelder zwischen dem Eigenen und dem Fremden – bei der Auseinandersetzung mit diesem literarischen Text eine wichtige Rolle spielt. So wie auch die Fremdheitserfahrungen, die in diesem Beitrag in Verbindung mit der Positionierung

der Protagonisten zum Raum an der Oder ausgelotet wurden. Der Oderraum wird für den Protagonisten zuerst zu einer Fremde, dann allmählich zu einem vertrauten Ort und schließlich zu einem Raum der Zugehörigkeit. Hervorzuheben wäre noch eine (weitere) Funktion der Oder[2] die für den Protagonisten Willi ein Fluss seiner Kindheit ist, genauso wie auch – nur um zwei Beispiele zu erwähnen – für den in Lebus geborenen Schriftsteller Günther Eich[3] (1907–1927) und für den in Breslau geborenen Schriftsteller Bodo Heimann (geb. 1935), dessen lyrische Zeilen aus einem Gedicht *Oderland* diesem Beitrag als Motto vorangestellt wurden. Zu beachten ist dabei selbstverständlich, dass der Oderraum, die Oder und die an der Oder gelegenen Regionen, im kollektiven Gedächtnis der Polen und Deutschen unterschiedlich bewertet werden. Demzufolge liegen literarischen Werken, in deren Handlung die Oder ein integrales Element der narrativen Welt ausmacht, jeweils individuelle Erfahrungsfelder der jeweiligen Autoren zugrunde.

Literaturverzeichnis

Broders, Simone; Gruß, Susanne; Waldow, Stephanie: *Phänomene der Fremdheit – Fremdheit als Phänomen: Einleitung*. In: Broders, Simone; Gruß, Susanne; Waldow, Stephanie (Hg.): *Phänomene der Fremdheit. Fremdheit als Phänomen*. Würzburg: Königshausen&Neumann 2012, S. 9–24.

Grabkowski, Wacław: *Dzieci z Wilczego Kąta*. Wrocław: Atut 2004.

Halicka, Beata: *Polens wilder Westen. Erzwungene Migration und die kulturelle Aneignung des Oderraums 1945–1948*. Paderborn: Ferdinand Schöningh 2013.

Heimann, Bodo: *Oderland*. In: Heimann, Bodo: *Oderland. Lyrische Skizzen einer Kindheit in Schlesien*. Husum: Husum Druck- und Verlagsgesellschaft 1990, S. 6–7.

Krusche, Dietrich: *Nirgendwo und anderswo. Zur utopischen Funktion des Motivs der außereuropäischen Fremde in der Literaturgeschichte (1985)*. In: Krusche, Dietrich; Wierlacher, Alois (Hg.): *Hermeneutik der Fremde*. München: Iudicium 1990, S. 143–174.

2 Die Oder als literarisches Motiv ist Gegenstand der Erforschung der deutschen und polnischen Literatur im Rahmen des von der Autorin dieses Beitrages realisierten Forschungsprojektes „Literarisierung der Oder in der deutschen und polnischen Literatur nach 1945“.

3 Siehe hierzu den Beitrag von Scholz-Lübbering, Hannelore: Erinnern – Fiktion – Realitäten: Der Mythos Heimat in den Texten von Christa Wolf und Günther Eich. In: Bąkiewicz, Marta Jadwiga (Hg.): An der mittleren Oder. Eine Kulturlandschaft im deutsch-polnischen Grenzraum. Paderborn: Ferdinand Schöningh 2016. S. 121–136.

Lösch Klaus: *Das Fremde und seine Beschreibung*. In: Broders, Simone; Gruß, Susanne; Waldow, Stephanie (Hg.): *Phänomene der Fremdheit. Fremdheit als Phänomen*. Würzburg: Königshausen&Neumann 2012, S. 25–49.

Münkler, Herfried; Ladwig, Bernd: *Vorwort*. In: Münkler, Herfried; Ladwig, Bernd (Hg.): *Furcht und Faszination. Facetten der Fremdheit.* Berlin: Akademie Verlag 1997, S. 7–9.

Münkler, Herfried; Ladwig, Bernd: *Dimensionen der Fremdheit*. In: Münkler, Herfried; Ladwig, Bernd (Hg.): *Furcht und Faszination. Facetten der Fremdheit*. Berlin 1997, S. 11–44.

Rossbacher, Karlheinz: *Allerlei Fremde. Ein Rundblick*. In: Beutner, Eduard; Rossbacher, Karlheinz (Hg.): *Ferne Heimat-Nahe Fremde bei Dichtern und Nachdenkern.* Würzburg: Königshausen&Neumann 2008, S. 33–47.

Scholz-Lübbering, Hannelore: *Erinnern – Fiktion – Realitäten: Der Mythos Heimat in den Texten von Christa Wolf und Günther Eich*. In: Bąkiewicz, Marta Jadwiga (Hg.): *An der mittleren Oder. Eine Kulturlandschaft im deutsch-polnischen Grenzraum*. Paderborn: Ferdinand Schöningh 2016, S. 121–136.

Szewczyk, Grażyna Barbara: *Erkundungen der Fremdheit in der frühen Prosa von Peter Weiss*. In: Feliszewski, Zbigniew; Blidy, Monika (Hg.): *Fremdheit – Andersheit – Vielheit. Studien zur deutschsprachigen Literatur und Kultur.* Berlin: Peter Lang 2019, S. 75–84.

Max Frisch über Exil und Migration sowie Kriege und Terrorismus seiner Zeit

Zofia Moros-Pałys (PIła)

Der engagierte Schriftsteller

Max Frisch gehört zu den bedeutendsten Schriftstellern nicht nur der deutschsprachigen Schweiz, sondern auch der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts. Als engagierter Schriftsteller äußerte er sich sowohl in seinen literarischen als auch publizistischen Texten sowie politischen Reden zu vielen wichtigen Themen seiner Zeit. Für sein literarisches und politisches Engagement wurde ihm zur Zeit des Kalten Krieges der Friedenspreis des Deutschen Buchhandels verliehen (1976). An ausgewählten Werken von Max Frisch (u. a. seinen *Tagebüchern* 1946–1949, 1966–1971, *Entwürfe zu seinem dritten Tagebuch* (1982, hg. im Jahre 2010) und *Auszüge aus dem Berliner Journal* (hg. im Jahre 2014)*,* als auch publizistischen Texten und politischen Reden (u. a. *Öffentlichkeit als Partner, Überfremdung, Zurück zum Kalten Krieg, Wir hoffen und anderen, Die Schweiz als Heimat?))* wird der Versuch unternommen, seine wichtigsten Bemerkungen zum Krieg, Terrorismus sowie Exil- und Migrantenproblematik seiner Zeit zusammenzufassen. (Nicht berücksichtigt werden seine literarischen Werke als auch die Feuilletons aus der NZZ).

Es ist eigentlich eine große Herausforderung, sich mit dem Nachlass von Max Frisch auseinanderzusetzten. Das Ziel des Vorhabens ist es, zu überprüfen, ob die Bemerkungen von diesem Deutschschweizer Schriftsteller, der als wichtiger Zeitzeuge und kritischer Beobachter seiner Zeit gilt, noch heute aktuell sind und als Diskussionsstoff weiterhin benutzt werden können. „Was hat Max Frisch in unserem Land angerichtet?" – fragt der bekannte Deutschschweizer Literaturkritiker Peter von Matt und antwortet: „er hat die Atmosphäre geändert", so dass „in der Schweiz ein neuer Typ von Schriftstellern nachgewachsen ist: selbstbewußt, unverfroren, mit Flair für das Ungehörige und Lust am kalkulierten Ärgernis." (Von Matt 2001: 225). Die Texte von Max Frisch sorgten für großes Aufsehen (Hage 1983: 86–97, Schütt 2011: 12–13), denn sie setzten sich mit vielen populären Nationalmythen sowie gesellschaftlichen Problemen auseinander, die die Leser zum Nachdenken bewegten. Seine scharfe Kritik an die Pfeiler der Schweizer Identität, besonders in vielen publizistischen Reden und Feuilletons in den 60er Jahren, erschwerte

ihm jedoch das Leben in seiner Heimat, so dass er immer wieder längere Auslandsaufenthalte unternahm, um die geistige Distanz zu seinem Land zu gewinnen (u.a. Frisch 2014: 47). Nichtsdestotrotz sorgten seine zutreffenden Bemerkungen über die Schweiz und seine Zeitgenossen, sowie Kriege, Terrorismus sowie Exil und Migration für öffentliche Debatten nicht nur in seinem Land, sondern auch in ganz Europa.

Exil

Beginnen wir zuerst mit dem „Exil" Begriff und seinen möglichen Deutungen in Bezug auf das Leben und vor allem auf das publizistische Werk von Max Frisch. Bevor wir jedoch das besprechen, müssen wir in unseren Überlegungen noch einen wichtigen geokulturellen Aspekt berücksichtigen, der das Schaffen vieler Schweizer Schriftsteller beeinflusst hat. Der Züricher Literaturprofessor Peter von Matt, stellt nämlich die These, dass man die Schweizer Schriftsteller als „Grenzgänger" bezeichnen kann, da sie verschiedene räumlich-geographische Erfahrung sammeln, die ihre Welterfassung wesentlich prägt und sich dann in ihren Werken nachvollziehen lässt. Je nach der Dauer des gezielt gewählten Exils und der eventuellen Rückkehr in die Heimat werden die schweizerischen Intellektuellen verschiedenen Gruppen zugeordnet. Da Max Frisch immer wieder zwischen der Schweiz und mehreren anderen Ländern verkehrte, wurde er der Gruppe der ständigen Reisenden und Heimkehrer zugeteilt (Von Matt 2012: 72–75). Max Frisch scheint diese These P. von Matts in seinen Tagebüchern öfters zu bestätigen, da er über das Gefühl der Enge der Schweiz und der intellektuellen Erstarrung seiner Mitbürger schrieb, die ihn eben dazu bewegten, sein Land immer wieder zu verlassen. In diesem Zusammenhang könnte man vorsichtig die These stellen, dass man den Begriff „Exil" einerseits als einen gewissen Drang des Züricher Schriftstellers nach der subjektiven persönlichen Erfahrung der Welt dank der Auslandsreisen analysieren könnte, andererseits aber wird der Begriff „Exil" von Frisch in seinen zahlreichen Werken expressis verbis zur Diskussion gestellt.

Max Frisch unternahm viele Reisen, selbst in den 50er Jahren besuchte er mehrmals Deutschland, reiste nach Italien, Österreich, in die Tschechoslowakei, nach Frankreich und Polen. 1951 begann sein längerer Aufenthalt in Amerika. In den 60er Jahren war er u. a. in der Sowjetunion, in Japan, in Polen, wieder in Amerika und mehrmals in Deutschland. In den 70er Jahren reiste er nach China und in den 80er Jahren wieder nach Amerika und in die Sowjetunion. Seine Reiseziele dienten nicht nur der Flucht aus der Enge seines Privatlebens und aus seinem Land, sondern auch dem Neugier, vielen

politischen Ereignissen persönlich zu begegnen. Frisch fühlte die eigene Fremdheit sowohl im Land als auch privat im Familienleben, die ihn dazu bewegte, sich für das Immigrantenleben zu entscheiden, um überhaupt schreiben zu können. Um sich also zum Nachdenken zu bewegen, benötigte Frisch einerseits den räumlichen Abstand zu seiner Umgebung (vor allem dank vieler Hin- und Rückreisen), andererseits erarbeitete er das Konzept des Fragestellens, das dann in den Fragebögen kulminierte und die behandelte Problematik aus verschiedenen Blickwinkeln darzustellen vermochte.

Migration

Auch die Migration im Sinne einer kürzeren oder längeren Auswanderung wird oft in verschiedenen Schriften von Max Frisch thematisiert und nicht selten auch auf persönliche Erfahrung zurückgeführt. „Irgendwie ist man immer Ausländer, [behauptet Frisch in seinen Tagebüchern schon in den Nachkriegsjahren] nämlich wenn man beschreibt, was man nicht persönlich erlebt hat [. . .] man ist sehr rasch ein Emigrant" (Frisch 1979: 131). Hiermit wird auch die Entfremdung angesprochen, die sowohl in seinen literarischen als auch publizistischen Werken eine wesentliche Rolle spielt (Vgl. Schütt 2011: 422). In seiner Büchner Rede (1958) weist Max Frisch ausdrücklich auch auf „das Emigrantische" hin, das ihn mit Georg Büchner verbindet und bedeutet, dass sie als Schriftsteller nicht unbedingt im Namen ihrer Vaterländer sprechen können oder wollen, sondern – Frisch zufolge – ganz im Gegenteil: „es äußert sich darin, daß wir unsere Wohnsitze, ob wir sie wechseln oder nicht, überall in der heutigen Welt als provisorisch empfinden [. . .] Wir stellen eine Bedingung: Unser Wohnort soll uns das unausgesprochene Gefühl der Unzugehörigkeit gestatten" [. . .] „Wir sind Emigranten geworden, ohne unsere Vaterländer zu verlassen [. . .]" (Frisch 1990: 191–192). Auf diese Weise macht uns der Schweizer Schriftsteller auf das Gefühl der geistigen Fremde aufmerksam, die besonders in der globalisierten Gegenwart ausführlich thematisiert und literarisch behandelt wird.

Dieser Perspektive des ständigen Heimkehrers verdankte Max Frisch die kritische Beobachtung seiner schweizerischen Umgebung, die dann auch im wirtschaftspolitischen Kontext der Europa- und Weltverhältnisse dargestellt wurde. Viele seiner Überlegungen sind bis heute aktuell geblieben, wie z. B. seine Bemerkung über die Gastarbeiterproblematik der 60er Jahre in Deutschland und in der Schweiz. Frisch meinte diesbezüglich: man brauchte dringend Arbeitskräfte und sie kamen, aber als Menschen, die durch ihre fremden Kulturen und Religionen Überfremdungsgefühle in den Einheimischen weckten (Frisch 1990: 219). Provokativ etikettiert der

Deutschschweizer Schriftsteller die Gastarbeiter als eine Bedrohung von außen für die Schweizer Werte und Prioritäten indem er behauptet: „Und nun die Paradoxie: Ausgerechnet das Land, das durch passive Neutralität hofft, seine Eigenständigkeit wahren zu können, sieht sich überfremdet wie kein anderes." (Frisch 1990: 224). In seinen Überlegungen über Ausländer in der Schweiz bediente er sich des Schweizer Berichts über *Das Problem der ausländischen Arbeitskräfte* aus dem Jahr 1964. Was ihm dabei auffiel, war die Tatsache, dass die Schweiz in der Erstarrung geblieben sei, so dass man ihr keinen Wandlungsprozess erlaube nur sie in der idealisierten Form vor den Fremden verteidigen sollte (Frisch 1990: 227). In diesem Zusammenhang warnt Frisch seine Zeitgenossen von der Verteidigungsmentalität der Schweiz, die somit ihre Bürger in die Vergangenheit zurückweist, anstatt den Zukunftsgedanken zu entwickeln. Außerdem vermutet der Schriftsteller, dass sich die Helvetier mit ihrer Eigenart von den Ausländern bedroht fühlen, da sie vielleicht selbst nicht mehr mit allen Aspekten der sog. Schweizer Eigenart (u. a.: Hang zum Pragmatischen, Misstrauen gegen Utopie oder Solidität) zufrieden sind und aus diesem Grund um die Konfrontation mit anderen Nationen bangen. Denn es könnte dazu führen, dass sie dann nicht nur gewisse Pfeiler der Schweizerischen Eidgenossenschaft kritisch hinterfragen sondern auch durch neue zu ersetzten versuchen. Das Problem mit der Überfremdung sieht Frisch außerdem auch darin, dass immer weniger Schweizer an der Schweiz, an ihrem Wesen interessiert sind, da das Land als etwas Gewordenes und nicht als etwas Werdendes betrachtet wird. Das ständige Unbehagen in der Stagnation (Frisch 1990: 237) samt dem schweizerischen Konservatismus lasse somit keine Assimilation zu. Um eine erfolgreiche Ausländerpolitik zu entwickeln braucht die Schweiz eine klare Vision ihrer eigenen Zukunft, meint Frisch, in der man von den Mythen absieht und die Zukunft stärker an die Realität anknüpft. Dies bedürfe aber einer gründlichen Auseinandersetzung mit dem traditionellen Schweizer Image, was dem Schweizer Schriftsteller jedoch kaum als möglich erscheint. Frisch befürchtet also die Fortdauer der sog. Verteidigungsmentalität, der nach sich die Schweizer gezwungen fühlen, ihre Eigenart ständig vor den Ausländern zu schützen. Er dagegen sieht in dem Zusammenleben mit den Ausländern eine große Chance für die Schweiz, sich reformieren zu lassen und aus der geistigen Stagnation herauszukommen. Max Frisch schätzt besonders die ausgebildeten Ausländer, die Intellektuellen, die seiner Meinung nach, das Land mit ihren Ideen bereichern und zu verschiedenen geistigen Diskussionen anspornen können, zugleich aber ihre neue Heimat kaum zu kritisieren vermögen, sogar ganz im Gegenteil immer wieder all ihre Vorteile hervorheben und dadurch auch die helvetische Kultur und Tradition keineswegs zu bedrohen suchen. Die Immigranten könnten somit nicht nur der Schweizer Wirtschaft sondern auch dem Gesellschaftsleben neue, vitale Anregungen geben und somit das Gastland zu gewisser Erneuerung ermuntern.

Krieg

Das Thema des Krieges wurde in publizistischem Werk sowie den Tagebüchern von Max Frisch sehr umfangreich behandelt, dementsprechend wird hier nur kurz darauf eingegangen, welche Kriege mit seiner Methode des Hinterfragens zur Diskussion gestellt wurden. Es handelt sich zuerst um den Zweiten Weltkrieg und den Kalten Krieg, dann u. a. um den Krieg in Vietnam, Suez-Krieg, Militärputsch in Griechenland, sowie um den Kambodscha Krieg. Unter den Themen über die friedlose Welt sind noch folgende wie: Waffenhandel, Martin Luther Kings Mord oder Souveränität der Völker, unmittelbare Drohung des Atomkriegs in den 80er Jahren oder Deutsch-Deutsche Verhältnisse zu finden. In seinen publizistischen Schriften setzte sich Max Frisch öfters vor allem mit der Frage auseinander, die Sigmund Freud einmal Albert Einstein (1932) stellte, die lautete: „Was könnte man tun, um das Verhängnis des Krieges von den Menschen abzuwenden?" (Frisch 1976: 85). In seinen Überlegungen diesbezüglich lässt der Deutschschweizer Schriftsteller aber keinen Zweifel daran, dass die Erwartungen, dass „nach Hiroshima [. . .] die Atombombe nur noch die Wahl lasse zwischen Frieden oder Selbstmord der Menschheit und infolge dessen den ewigen Frieden herbeigeführt habe" (Frisch 1976: 86, vgl. Frisch 1985: 272–273) zum völlig sinnlosen Wunschdenken wurden. Die Nachkriegszeit in Westeuropa und besonders in der Schweiz zeigte jedoch, dass man sich schon einer neuen Gefahr ausgesetzt fühlte, nämlich der Bedrohung des Kommunismus und infolge dessen alle anderen Probleme der Gesellschaft missachtete. Das Schweigen über wichtige Themen seiner Zeit samt der Passivität und starrer Mentalität der Schweizer unterdrückten den Schriftsteller, der wegen seiner Kritik als „Nestbeschmutzer" sein Land immer wieder verlässt, um im Ausland an seinen Werken und publizistischen Texten ungestört zu arbeiten.

In den 70er Jahren lasse sich, Frisch zufolge, lediglich vom Frieden im Sinne einer temporärer Waffenruhe sprechen (Frisch 2010: 79), in der man sich verschiedenen Abschreckungsstrategien und der Pflege der Feindbilder bedient. Frisch ist auch skeptisch, wenn man den Staat als den Wächter des Friedens überlegt, mit dem Vorwand: „Politik sei [nur] Fortsetzung des Geschäfts" (Frisch 1976: 89) und somit moralisch fragwürdig. Als ein Beispiel für misslungene Rolle der staatlichen Macht bei der Überwachung der bürgerlichen Meinungsfreiheit nennt er den Verlauf der Studentenbewegung in Europa, deren keiner Staat politisch gewachsen war, denn man zwang die Studenten zur Resignation. Die auf den Zweiten Weltkrieg rückblickende These von Max Frisch, der nach der Krieg mit Feindbildern und Projektion der eigenen Widersprüche auf einen Sündenbock beginnt und demnächst in den kollektiven Hass übergeht, könnte eigentlich auch heute weitergedacht werden. Darüber hinaus verstärkte der Kalte Krieg sowohl die schon

vorhandenen Feindbilder als auch die Angst vor jeglicher Kritik des eigenen Landes, da diese sofort als Landesverrat interpretiert wird. Auf diese Weise trug der Kalte Krieg noch dazu bei, die vorhandenen Herrschaftsformen zusätzlich zu tabuisieren. Die studentischen Unruhen haben die Staatsmacht dazu gezwungen, das wahre Gesicht der Politik zu zeigen und es erwies sich, dass die Staatsautorität außer einer Fülle von Konsumgütern und Karrieremöglichkeiten den jungen Menschen nichts anzubieten hat, worauf Frisch ausdrücklich hindeutete. Der Schriftsteller bedauerte auch die Tatsache, dass das überall in Westeuropa herrschende Ressentiment gegen die Linke in der damaligen Zeit sofort mit Gulag oder Baader-Meinhof Begriffen in Verbindung gesetzt und mit negativen Inhalten verbunden wurde, ohne überhaupt jedwede Diskussion darüber zu starten (Frisch 1976: 100). In diesem Kontext stellt Frisch fest, dass um von einer friedensfähigen Gesellschaft zu sprechen, müsste diese ohne Feindbilder auskommen (Ebd.: 107), was zu seiner Lebenszeit unmöglich zu sein schien. Trotzdem bleibt er mit der Hoffnung an die Möglichkeit des Friedens und setzt dafür in seinen Schriften sein Leben lang ein. Seine Bemühungen, den Frieden unter vielen Aspekten darzustellen und zu überlegen wurden vom Komitee des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels anerkannt und mit dem Preisverleih im Jahre 1976 gekrönt.

Terrorismus

Max Frisch äußerte sich auch zum Thema „Terrorismus" anhand der Entführung drei europäischer Flugzeuge von palästinensischen Terroristen im Jahr 1970. Es bestand die Gefahr, dass die Geisel in die Luft gesprengt werden, wenn sämtliche Palästinenser nicht freigelassen würden. Der Schweizer Schriftsteller vermittelt seine Stellungnahme zu diesem Terrorismusakt nicht direkt, sondern in einer Form des Verhörs eines Durchschnittsbürgers. Somit eröffnete er eine Diskussion mit vielen offenen Fragen mit den Lesenden über die mögliche Verurteilung jeder Gewalt und die Auswahl der Maßnahmen, um die Geisel zu befreien. Der Schweizer Bundesrat entschied sich drei arabische Attentäter von Zürich zu entlassen, um die Passagiere der Schweizer Swiss Fluggesellschaft zu befreien. Frisch zufolge kapitulierte jedoch der Rechtsstaat vor der Gewalt, um Menschenleben zu retten (Frisch 1979: 337). Aber der Terror selbst als „Erpressung durch Gewalt von Seiten der Unterdrückten" (Ebda: 338) sollte, seiner Meinung nach, nicht unbestraft bleiben. Problematisch bleibt aber die Antwort wie es zu erreichen ist?! Frisch fragt jedoch weiter, ob man überhaupt imstande ist, jede Gewalt bedingungslos zu verurteilen, angesichts dessen, dass selbst der Staat sein früheres strafrechtrechtliches Urteil gegen die palästinensischen Attentäter brechen musste, also

selbst gegen die Rechtsordnung gewalttätig handelte. Angesichts dessen, dass in demselben Jahr im Februar eine Bombe in einer SWISSAIR Maschine explodierte, was wahrscheinlich auch ein palästinensisches Attentat war, wogegen man damals nichts machen konnte, lässt sich die Entscheidung des Schweizer Bundesrates als unbedingt erklären, um das Menschenleben zu retten. Dies aber schließt die Diskussionsfrage für Frisch nicht aus, ob man mit den Terroristen überhaupt verhandeln sollte oder die Gewalt doch mit Gewalt bekämpfen müsste.

Fazit

Max Frisch kämpfte sein Leben lang gegen jegliche Tabuisierung der Wirklichkeit und scheute nicht, die heiklen Fragen seiner Zeit provokativ der Öffentlichkeit zur Diskussion zu stellen. Besonders kritisch äußerte er sich über die Politiker, die wegen der wirtschaftlich-politischen Verflechtungen in Europa und in der Welt die Menschen in ständiger Angst vor dem Kommunismus und Atomkriegsausbruch hielten, ohne diese Gefahren ernsthaft aufzuklären. Und besonders die Schweiz als neutrales Land habe seine Chance verpasst, mit dem Neutralitätsprinzip gegen die Klischees „Ost-West" oder Kommunismus – Kapitalismus vorzugehen und den europäischen Ländern und den Weltmächten Amerika und Sowjetunion eine Auseinandersetzung mit den schwierigen Themen seiner Zeit anzubieten. Seiner Meinung nach, sollte sich die Schweiz aktiver an der Weltpolitik beteiligen, ohne Angst zu haben, ihr neutrales Prinzip zu gefährden. Sonst wäre die Neutralität als der wesentliche Pfeiler des Schweizertums lediglich zum korrekten Schweigen eines Vasalen (besonders in Bezug auf die Beziehungen zwischen der USA und der Schweiz) und somit mit der Passivität oder sogar gewisser politischen Lähmung gleichzusetzten. Frisch zufolge kann auch die Neutralität die Schweizer moralisch davon nicht befreien, was in der Welt (z. B. in Vietnam oder Kambodja) geschieht.

Auch in seinen öffentlichen Stellungnahmen über Exil, Migrantenpolitik oder Terrorismus versucht Frisch verschiedene Perspektiven der behandelten Themen anzubieten, um der oft einseitigen Mitteilungen der Medien Wiederstand zu leisten. „Macht, Tod und Gewalt, Politik und Krieg sind die großen immanenten Leitmotive" seiner Publizistik und „in ihnen drückt sich jener globale Zusammenhang aus, der den Sonderfall Schweiz im wahrsten dialektischen Sinne aufhebt" betont zu Recht Walter Obschlager (Frisch 1990: 572). Außerdem setzt Frisch darauf, „durch kritische, bisweilen auch provozierende Hinweise mit dazu beizutragen, für die Zukunft menschliche Verhältnisse heraufzuführen" (Waleczek 2001: 133–134). Dieser Maxime aus

seiner Solothurner Rede *Am Ende der Aufklärung steht das goldene Kalb* (1986) bleibt er sein Leben lang treu und zweifelsohne ist es ihm auch heutzutage gelungen, die modernen Menschen mit seinen umstrittenen Aussagen anzusprechen und zu weiteren Auseinandersetzungen mit seinen Thesen zu bewegen. Die ständige Aktualität der von Max Frisch behandelten Themen bestätigt somit seinen Klassikerstatus selbst in der heutigen Literaturwelt.

Literaturverzeichnis

Frisch M., Von Hentig H. (1976), *Zwei Reden zum Friedenspreis des Deutschen Buchhandels 1976,* Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Frisch M. (1979), *Tagebuch 1966–1971,* Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Frisch M. (1985), *Tagebuch 1946–1949,* Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Frisch M. (1990), *Schweiz als Heimat? Versuche über 50 Jahre,* hrsg. von W. Obschlager, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Frisch M. (2010), *Entwürfe zu einem dritten Tagebuch,* hrsg. von P. von Matt, Suhrkamp, Berlin.

Frisch M. (2014), *Auszüge aus dem Berliner Journal,* Suhrkamp, Berlin.

Hage V. (1983), *Max Frisch,* Rowohlt, Hamburg.

Schütt J. (2011), *Max Frisch. Biographie eines Aufstiegs,* Suhrkamp, Berlin.

Stern M. (1992), *Bildnisverbot, Variantendurchspielen, Selbstannahme: zu einigen zentralen Themen von Max Frisch;* in: Schweizer Monatshefte: Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur, Band 72 (1992), Heft 6. https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=smh-002:1992:72::1407, Zugriff am 20.10.2021.

Von Matt P. (2001), *Die tintenblauen Eidgenossen,* Carl Hanser Verlag, München.

Von Matt P. (2012), *Das Kalb von der Gotthardpost,* Carl Hanser Verlag, München.

Waleczek L. (2001), *Max Frisch,* dtv München.

„Flucht und Vertreibung“ im Spätwerk von Günter Grass

Yelena Etaryan (Jerewan)

Rezeptionsgeschichte und Fragestellung

Mein Beitrag konzentriert sich auf die Novelle „Im Krebsgang“, wobei aus poetologischer Hinsicht Parallelen zum Gesamtwerk des Autors gezogen werden, vorwiegend zum Roman „Ein weites Feld“, aber auch zu den anderen früheren Werken.

Mehr als 40 Jahre nach seiner Novelle „Katz und Maus“ entscheidet sich der Autor Günter Grass bewusst für die Gattung der Novelle, die er bereits im Paratext vorführt. Im Unterschied zu den anderen seinen Werken, vor allem dem Wedeepos „Ein weites Feld“, wurde die Novelle „Im Krebsgang“ weitgehend positiv von der Kritik aufgenommen. Nach Heinz Ludwig Arnold „Vor Grassens letztem Buch, der [. . .] Novelle „Im Krebsgang“ ging die gesamte literarische Kritik auf die Knie, verneigte sich die Nation der Leser.“ (Arnold, 2003, 1 f.) Laut Hage, erst Grass habe die Thematik der ostdeutschen Massenflucht auf „hohem literarischen Niveau präsentiert.“ (Hage, 2002, 188).

Das Werk erntet jedoch Lob vor allem wegen seines Sujets, nämlich der Darstellung des „deutschen Tätervolkes“ als Opfer im Zweiten Weltkrieg. Es handelte vom Untergang des Schiffs mit dem Namen des Namenspatrons „Wilhelm Gustloff“. Mit diesem wurden in den 1930er Jahren propagandistische Urlaubsreisen gemacht. In der letzten Kriegsphase diente das Schiff den Nazis dennoch als Flüchtlingsschiff, um ostpreußische Zivilisten wegen der vorrückenden Roten Armee zu evakuieren. Vollkommen überladen legte der „Gustloff“ am 30. Januar 1945 in Gotenhafen (Gdingen/Gdynia) ab und wurde am gleichen Abend von der sowjetischen Marine in der Ostsee versenkt. Von den geschätzten 10.000 Menschen an Bord haben nur 1.239 den Untergang überlebt.

Das Interesse der Kritiker galt vor allem der Frage des Tabubruchs, der von Grass selbst und dem Steidl-Verlag proklamiert wurde. Man fragte sich, ob die Novelle das vier Jahre zuvor von Sebald hingewiesenes Desiderat in der deutschen Nachkriegsliteratur nun wirklich schließe. In seinen Züricher Vorlesungen vom 1998 erhob W. G. Sebald nämlich den Kollektivvorwurf, dass die deutsche Nachkriegsliteratur es versäumt habe, die Schrecken des

alliierten Luftkrieges für die deutsche Bevölkerung zu thematisieren,[1] was damals kontroverse Diskussionen hervorrief.

Immerhin, unabhängig davon, ob Grass als Anstifter der (erneuten) Hinwendung von der „Täter-" auch zur „Opfer"-Perspektive betrachtet werden kann oder nur als Teil einer bereits bestehenden Diskussion fungiert, lässt sich einerseits feststellen, dass er nicht allein war, der sich diesem Thema zuwandte, andererseits bedurfte es eines Günter Grass, um eine erinnerungsrelevante Debatte eines solchen Ausmaßes anzustoßen.

Im Mittelpunkt des vorliegenden Beitrags steht die literarische Qualität der Novelle, nämlich ihre Gattungswahl, poetologische Fragen sowie die Betrachtung im Gesamtwerk des Autors. Es handelt sich somit weniger um die Frage, was erzählt wird, sondern es geht darum, wie und warum es erzählt wird.

In der Novelle von Grass sind neben den sich historisch-dokumentarisch gebenden Erzählsträngen um das Schicksal David Frankfurters, Alexander Marieneskos, Wilhelm Gusloffs die Familiengeschichte der Pokriefkes und die Befassung des Erzählers mit seinem Stoff sowie dem „Auftraggeber" hinzu gestellt. Wie es oft im Werk von Grass der Fall ist, eröffnet eben die Erzählinstanz den selbstreflexiven Diskurs, der das Erzählen selbst in den Vordergrund rückt. Es ist kein Zufall, dass der Werktitel auf die Erzählweise hindeutet. Der Autor selbst macht seine Leser in der Zeitschrift „Literaturen" darauf aufmerksam:

„Auch wenn die Rezeption sich vor allem um die historisch-politischen Fragen dreht, das Buch heißt dennoch nicht www.blutzeuge.de oder „Der Untergang der Gustloff", sondern „Im Krebsgang", und es hält sich an diese Erzählweise." (Leitgeb/Löffner, 2002, 21)

Selbstreflexiver Diskurs der Novelle

Zu Beginn des zweiten Kapitels begründet der „Alte" (alias „Auftraggeber") seine Wahl Pauls als Erzähler: „[D]as Herkommen [s]einer verkorksten Existenz sei ein einmaliges Ereignis, exemplarisch und deshalb erzählenswert" (Grass, 2002, 30) Dieses „prädestiniert sein" bei der Wahl des Erzählers bzw. der Hauptfigur haben wir auch im Roman „Ein weites Feld", und zwar anhand der Erzählerinstanz und des Hauptprotagonisten.

Mit dem „einmaliges Ereignis" wird es auf die berühmte Goethe'sche Definition der Novelle als eine „unerhörte Begebenheit" (Schneider, 2002,

1 Ein Jahr später erschien seine Vorlesungsreihe in Buchform: Sebald, Winfried Georg: Luftkrieg und Literatur. Mit einem Essay zu Alfred Andersch. München: Hansel 1999.

27) angespielt, worauf der Novellenerzähler nur folgendes antwortet: „Eine literarische Einschätzung, die mich nicht kümmern kann. Ich berichte nur." (Grass, 2002, 123) Somit wird der selbstreflexive Diskurs in Gang gesetzt, der von der Kritik weitergeführt wird. Genauso verhielt es sich in Bezug auf den Roman „Ein weites Feld" (Grass, 1995), als dieser all die Anhaltspunkte vorwegnahm, die später auf der Ebene der Kritik diskutiert wurden. Die weitere Gemeinsamkeit zwischen diesen beiden Werken ist, dass sie von einem Teil der Kritik eher als eine Abhandlung als hohe Literatur behandelt wurden. Im Falle des Romans brachte man oft das Wort „Pamphlet" in Umlauf, auch Andreas Pecht betrachtete die Novelle als „ein wunderbar formuliertes Sachbuch", allenfalls eine „Dokumentar-Novelle." (Pecht, 2002) Ähnlich fiel Sandra Leis' Fazit aus, nach dem Grass „in seiner Novelle entschieden stärker als *Homo politicus* denn als *Homo poeticus*" (Leis, 2002) agieren sollte.

Im Folgenden konzentriere ich mich eben auf die letzte Behauptung, denn beim genauen Hinsehen sticht Grass' dekonstruktivistische, sprich vortäuschende Erzählweise ins Auge: Den schnellen Zeitsprüngen, rasantem Ortswechsel werden simultane Handlungsstränge statt einer Chronologie gesetzt, das Erzählen ist verschränkt und nicht auf ein einheitliches Ziel hingesteuert: „Im Krebsgang" wird auf den ersten Blick ein Widerstand gegen das geleistet, was unter der Definition von Novelle gefasst wird: gegen die Einsträngigkeit und Linearität der Handlung sowie gegen die Einheit von Ort und Zeit. Das Erzählprogramm lautet hier: „der Zeit eher schrägläufig in die Quere [zu] komm[en], etwa nach der Art der Krebse, die den Rückwärtsgang seitlich ausscherend vortäuschen, doch ziemlich schnell vorankommen." (Grass, 2002, 8 f.) Pauls Erzählen im Krebsgang, das nicht nur an vielen Stellen im Text leitmotivisch auftaucht[2], sondern in früheren Grass-Büchern als Metapher für das Erzählen „entgegen der Chronologie, im beharrlichen Hin- und Herr zwischen Einst und Jetzt" (Stolz, 2005, 174) Eingang gefunden hat, leistet Widerstand den linear-teleologischen Erzählmustern, wie sie der Alte fordert. Um es deutlich zu machen, die „krebsende" Erzählweise schlägt sich in Erzählabbrüchen, collageartigen Verschränkungen verschiedener Handlungsstränge, im Einbezug von Vor- und Nachgeschichten, anekdotischen Einschüben, Rückverweisen, Doppelungen, Sprüngen zwischen Zeitebenen und Orten sowie in der Mischung von verschiedenen Sprachebenen, und nicht zuletzt in der Vielstimmigkeit nieder. Eine derartige Erzählweise charakterisiert das gesamte Werk von Grass, insbesondere sein Wendeepos „Ein weites Feld". Das erwähnte lässt sich nämlich mit Grass' geschichtstheoretischem und ästhetischem Konzept der „Vergegenkunft" auf den Nenner bringen, welches eine Verschränkung von Zeitebenen Vergangenheit, Gegenwart und

2 Neben dem Titel und der zentralen Textstelle in Kap. 1, S. 8 f. auch Kap. 3, S. 88, Kap. 5, S. 107 und Kap. 9, S. 179.

Zukunft darstellt. Es hat zu bedeuten, dass die Geschichte nicht vergangen ist, sondern „in die Gegenwart und Zukunft hineinwirkt“ (Grass/Zimmermann, 1999, 166 f.) und hat mit Grassens Anspruch an Literatur zu tun. Um es mit seinen eigenen Worten zu definieren:

> Literatur [wird] immer [. . .] dann, wenn sie nicht nur bestätigen will, die klassen-spezifischen, theologischen und sonst wie ideologisch erzwungenen Übereinkünfte in Frage stellen. Literatur stört, verstört. Literatur kann sich nicht nützlich machen wollen, weil ihr Nutzen im Widerspruch zum Nützlichkeitsangebot steht. Deshalb wird Literatur dort, wo kurzerhand Klarheit herrscht, zu herrschen hat, aufklären, indem sie Dunkelheit nachweist, dunkel ist, sein muß. (Fuchs/Seiffert, 2004, 23).

„Mehr noch als „Katz und Maus“ entspricht „Im Krebsgang“ der bekannten Goethe-Definition von der sich ereigneten unerhörten Begebenheit“ (Schneider, 2002, 27), schreibt Rolf Schneider in seiner Rezension. Er geht dabei auf den doppelten Wortsinn von „unerhört“ hinsichtlich des Schiffsuntergangs ein: auf der einen Seite im Sinne von „unglaublich“ angesichts der ungeheuren Zahl von Toten dieser vermutlich bislang größten Schiffskatastrophe aller Zeiten, und auf der anderen Seite im Sinne von „bislang nicht gehört“, da (angeblich) verdrängt, vergessen, tabuisiert. Nun besteht der besagte Gattungswiderspruch darin, dass die „unerhörte Begebenheit“ eigentlich nicht unmittelbar erzählt wird, stattdessen frönt der Erzähler dem beredten Schweigen ein, indem er einräumt, dass das „was im Schiffsinneren geschah, mit den Worten nicht zu fassen“ sei. Er führt weiter aus:

> „Also versuche ich nicht, mir Schreckliches vorzustellen und das Grauenvolle in ausgepinselte Bilder zu zwingen, so sehr mich jetzt mein Arbeitgeber drängt, Einzelschicksale zu reihen, mit episch ausladender Gelassenheit und angestrengtem Einfühlungsvermögen den großen Bogen zu schlagen und so, mit Horrorwörtern, dem Ausmaß der Katastrophe gerecht zu werden.“ (Grass, 2002, 136f.).

Er beruft sich dabei auf den Schwarzweißfilm „Nacht über den Gotenhafen“, der viele Szenenbeschreibungen vor Augen führt. Das Verdrängte und Traumatische entzieht sich somit einer Überführung in Sprache.
Bereits am Anfang der Novelle präsentiert sich der Erzähler als eine unsichere, von Selbstzweifeln und Versagensängsten geplagte Erzählinstanz. Er gesteht folgendes: „Noch haben Wörter Schwierigkeiten mit mir. Jemand, der keine Ausreden mag, nagelt mich an meinem Beruf fest.“ (Grass, 2002, 7) Als Erklärung dafür beruft er sich auf sein „Geburtstrauma“ (Grass, 2002, 151), indem er sagt: „na ja, das mag wohl mit den Umständen meiner Geburt zu tun haben; damit ließ sich alles erklären“ (Grass, 2002, 210) Und eben das stellt

seine Arbeit als Chronisten und somit seine berichtende Schreibhaltung als ganz unglaubwürdig dar. Er scheitert selbst beim Versuch, einen Zeitungsartikel über das Thema zu schreiben:

> „Ich habe nichts außer dem Satz »Das Wetter ist wie es ist« zu Papier gebracht. Aber als wer hätte ich denn berichten sollen? Als »Kind der „Gustlov"«? Oder als von Berufs wegen Unbeteiligter?" (Grass, 2002, 93)

Dies stellt wiederum den vom „Auftraggeber" mehrfach beschworenen exemplarischen Charakter seiner Existenz in Frage oder zumindest relativiert diesen: „Meine Geburt war nicht einzigartig. [. . .] Denn zuvor und danach kamen Kinder ans Licht. [. . .] Doch im Augenblick des Untergangs, zweiundsechzig Minuten nach den Torpedotreffern, kroch einzig ich aus dem Loch." (Grass, 2002, 144 f.) Daraus ergibt sich, dass man mit einem diskreditierten Ich-Erzähler zu tun hat, der nur sein Inneres, aber nicht das der anderer kennt und das auch bekennt durch die Benennung mehrerer möglicher Versionen ein- und derselben Geschichte, dem Zugeständnis von Erinnerungslücken oder Diskrepanzen von Anspruch und Wirklichkeit.

Als das zentrale „unerhörte Ereignis" erweist sich in der Novelle das „verfluchte Datum" (Grass, 2002, 11) des 30. Januars: es verzeichnet die Geburt Gustloffs (1895), die Machtergreifung Hitlers (1933), den Untergang des Schiffs (1945), die Geburt des Erzählers (1945), die Blumenniederlegung Tullas (1990) sowie das Überlebendentreffen in Dampf (1995). Diese „Begebenheit" zeigt sich als etwas Schicksalhaftes, was mit der „Vorsehung" zu tun hat. Auch an dieser Stelle bietet sich ein Vergleich zu den anderen Spätwerken des Schriftstellers. Im „Novemberland. 13 Sonetten" (Grass, 2001) ist es der Monat November selbst, der viele historische Ereignisse kennzeichnet: Der November 1918 ist der Monat des Waffenstillstandes nach dem ersten Weltkrieg. Diesem gingen mehrere revolutionäre Aufstände und die Ausrufung der Republik sowie das Ende der Hohenzollernmonarchie voraus, besiegelt durch das Exil Wilhelm II. Am 9. November 1923 wird die NSDAP verboten und im November 1926 wieder neu gegründet. Mit dem 9. November verbindet sich ebenfalls Hitlers Putschversuch im Jahre 1923, die Reichspogromnacht 1938 wie der Fall der Berliner Mauer in der Nacht vom 9. auf den 10. November 1989. Im Roman „Ein weites Feld" ist dies der Paternoster im Haus der Ministerien, der ein Modell für Grass' Geschichtsverständnis liefert, nämlich auf die Wiederkehr des Ewiggleichen, die zyklische Wiederholung der Geschichte hinweist. So finden wir am Ende von „Krebsgang" eine Zirkelführung zum Anfang der Novelle.

Werkinterne Intertextualität und Grass' Literaturverständnis

Genauso zirkelförmig ist Grass' Gesamtwerk angelegt, denn es kehrt immer wieder zu seinen Anfängen zurück. Es ist bekannt, dass Grass seiner verlorenen Heimat immer wieder ein literarisches Denkmal gestiftet hat, und nicht zuletzt in dieser Novelle. Mit ihr knüpft er an seine Danziger Trilogie, bestehend aus „Die Blechtrommel", „Katz und Maus" und „Hundejahre". Eine Schlüsselfigur ist in dieser Hinsicht Tulla Pokriefke, die die Erzählstränge der Novelle miteinander verbindet. Sie ist eine literarische Gestalt aus den früheren Erzählwerken von Grass, der über sie folgendes aussagt:

> „Ich brachte meine alte Figur Tulla Pokriefke [. . .] an Bord des Schiffes. In diesem Augenblick hatte ich den literarischen Zugang zu der Stoffmasse, die sich dann den wunderbaren Zwängen literarischer Gestaltung fügte." (Fuchs/Seifert, 2004, 31).

Der eigentliche „Auftraggeber" des Erzählers wird in die Familiengeschichte Pokriefkes eingebettet. Er ist ein großer Kenner in Sachen Literatur und lässt sich als der Autor des Romans „Hundejahre" (Grass, 2002, 77) und damit als fiktionalisierter Grass erkennen. Darüber hinaus gibt er sich als ein ehemaliger Dozent von Paul Pokriefke zu identifizieren, bei dem der letztere „an einem Kurs nach amerikanischem Muster – creative writing – teilgenommen" habe. (Grass, 2002, 30) So hält ihn Paul für einen ehemaligen Geliebten seiner Mutter Tulla (Grass, 2002, 193). Diese Tatsache erklärt auch, warum er neben der Aufarbeitung der Vertriebenenproblematik ein solches Interesse für den Werdegang und die Person Tullas zeigt: „Nur ihretwegen mischt sich der Alter ein" (Grass, 2002, 99), stellt Paul fest. Kein anderer als Tulla liefert ihm eine Erklärung für die Wahl Pauls zum Erzähler. So meint Paul:

> „Doch nicht er, Mutter zwingt mich. Und nur ihretwegen mischt sich der Alte ein, gleichsam gezwungen von ihr, mich zu zwingen, als dürfte nur unter Zwang geschrieben werden, als könne auf diesem Papier nichts ohne Mutter geschehen." (Grass, 2002, 99).

Die Lebensgeschichte von Ursula Pokriefke wird, wie schon gesagt, in der Novelle fortgeschrieben. Sie spielte als einziges Mädchen in einer Jungenclique bereits in Grass' erster Novelle „Katz und Maus" eine Rolle. So erinnert sich Tulla in der Novelle, wie sie mit „einer Horde Jungs [. . .] zu einem Schiffswrack rausgeschwommen" sei (Grass, 2002, 205) oder an ihren Besuch in der Breesener Badeanstalt auf dem „Heimwehfahrt" nach Danzig (Grass, 2002, 205). In „Hundejahre" wird ihre Flucht aus Danzig erwähnt. Obwohl sie im Weltuntergangsszenarium der „Die Rättin" vom Blechtrommler Oskar Matzerath als tot proklamiert wird – im 3. Kapitel teilt der mittlerweile

Sechzigjährige mit, „Tulla Pokriefke, ein mir bis heute gegenwärtiger Schrecken", habe Danzig mit der „Gustloff" verlassen und sei vermutlich „draufgegangen" (Grass, 1988, 83) – taucht sie in Grass' Erzählung als Großmutter erneut auf. Seit der Zeit, als ihre Eltern 1939 mit der „Gustloff" nach Norwegen gereist waren, hat Tulla „nur Märchenhaftes von einem Schiff gehört (Grass, 2002, 29). 1945 betritt sie selbst das Schiff, um vor den Russen zu fliehen. Der Schiffsuntergang ruft bei ihr ein Trauma – symbolisiert durch das plötzliche Weißwerden ihrer Haare – hervor, unter dem sie bis zum Ende der Novelle (das heißt fünf Jahrzehnte später) leidet.

Ein Beispiel für eine weitere werkinterne Intertextualität bieten die Erzählerfiguren Paul Pokriefke und Heini Pilenz, der Erzähler von „Katz und Maus", denn beide schreiben aus einem zu therapierenden Schuldgefühl heraus, was Mertens mit der Formel „Schreiben als Ausdruck eines Müssens, nicht eines Wollens" (Mertens, 2004, 11) bezeichnet. Auch die Schwierigkeit zu enden wird in den beiden Novellen thematisiert. In „Katz und Maus" heißt es „Wer schreibt mir einen guten Schluss?" (Grass, 1961, 178), und in „Im Krebsgang" wird der Erzähler vom „Auftraggeber" gedrängt, endlich im Internet „per Mausklick ein passendes Schlusswort" (Grass, 2002, 216) zu suchen. Pauls abschließende Worte „Undsoweiter undsoweiter. Das hört nicht auf. Nie hört das auf" (Grass, 2002, 216) ist als Hinweis auf den Prozess des Schreibens als einen nie endenden Vorgang zu verstehen.

Dieser resignierende Ausruf ist nicht zuletzt eine Paraphrase eines Grass-Zitats, mit dem sich der letztere auf Albert Camus' Interpretation des griechischen Sisyphos-Mythos beruft: „Das hört nicht auf, nie sag ich dir, nie wird das aufhören. Immer wartet unten der Stein." (Grass, 1997, 99) Den an Camus sich anlehnender Aufruf zur Revolte ist mit anderen Worten als „leise[s] ‚dennoch'" (Stolz 2005: 9) aufzufassen, das man als tragendes Motiv aus der Erzählung „Das Treffen in Telgte" kennt.

Der Schlusssatz der Novelle deutet unter anderem auf den prozessualen Charakter der Traumaverarbeitung hin, die als selbstbezüglicher Akt Teil eines komplizierten Prozesses von Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten ist und in der Tat nie zu einem endgültigen Abschluss kommen kann.

Literaturverzeichnis

Arnold, Heinz Ludwig. Ausgehend vom Labesweg 13. Achte Vorlesung (23. Juni 2003). In: http://www.etk-muenchen.de/sixcms/media.php/358/pdfgrass.pdf. (= Arnold 6/2003)

Fuchs, Herbert/Seiffert, Dieter. Günter Grass. „Im Krebsgang". Unterrichtsmodelle mit Kopiervorlagen. Berlin: Cornelsen 2004.

Grass, Günter. Katz und Maus. Eine Novelle. Neuwied: Luchterhand 1961.

Grass, Günter. Die Rättin. Roman. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1988.
Grass, Günter. Ein weites Feld. Roman. Taschenbuch. Göttingen: Seidl 1995.
Grass, Günter: Werkausgabe in 16 Bänden. Bd. 10: Kopfgeburten oder Die Deutschen sterben aus. Hg. v. Volker Neuhaus. Göttingen: Steidl 1997.
Grass, Günter/Zimmermann, Harro: Vom Abenteuer der Aufklärung. Werkstattgespräche. Göttingen: Seidl 1999.
Grass, Günter. Novemberland. 13 Sonette. Göttingen: Seidl 2001.
Grass, Günter. Im Krebsgang. Eine Novelle. Göttingen: Seidl 2002.
Hage, Volker: „Das tausendmalige Sterben". In: Spiegel 6 (2002). S. 184–190
Leis, Sara. In: „Der Bund" (07.02.2002)
Leitgab, Hanna/ Löffler, Sigrid: Falsche Folklore und erfundene Volkstänze. Ein Gespräch mit dem Nobelpreisträger Günter Grass und den Historikern Michael Jeismann und Karl Schlögel über die Mythen der Vertreibung und die Literatur als Vorreiterin der Geschichtsschreibung. In: Literaturen (2002) H 5. S. 20–29.
Mertens, Mathias. Günter Grass. In: KLG. 77. Nlg. Stand: Juni 2004, S. 1–29.
Pecht, Andreas. In: „Rheinzeitung" (07.02.2002).
Scheider, Rolf. Der beste Grass seit Jahren. Die Novelle „Im Krebsgang": Eine notwendige Erinnerung an das Schicksal der Vertriebenen. In: Die Welt (05.02.2002).
Stolz, Dieter. Günter Grass. Der Schriftsteller. Eine Einführung. Göttingen: Steidl 2005 (= Steidl Taschenbuch 202).

Flucht und Migration infolge des Schwarzen Todes – am Beispiel des Romans *Die Seuche* von Lukas Hartmann

Ewa Wojno-Owczarska (Warszawa)

Einleitung

Epidemien haben seit jeher die Menschheit bedroht. Das Ausmaß der durch den sog. Schwarzen Tod[1] im 14. Jahrhundert angerichteten Schäden beurteilen jedoch einige Historiker:innen, u. a. Bergdolt (1994), Bulst (2000), Friedell (1969) und Jankrift (2020), als unvergleichbar schwerwiegender als das anderer uns bekannter Seuchen. Über die wachsende Angst der Menschen vor den unbekannten Krankheitserregern berichten u. a. Gabriele de Mussis (um 1280–1356), Matteo Villani (1283–1363), Janko z Czarnkowa (1320–1387) und Jan Długosz (1415–1480). (Vgl. de Mussis 1989, Villani 1846, Nowakowski 1996, Długosz 1961-2006 und 1964-2005)

Die Handlung des Werks *Die Seuche* (1998) von Lukas Hartmann[2] spielt im 14. Jahrhundert, unmittelbar nach dem Ausbruch einer Schrecken auslösenden Epidemie. Der vorliegende Beitrag will nachweisen, dass die Hauptgestalten des Romans als Konträrfiguren angelegt sind, da sich sowohl ihre Lebensziele als auch ihre Einstellung zu Fragen der Pestflucht grundsätzlich unterscheiden. Der Autor geht hier auf das Problem ein, ob die beiden Protagonisten der Gefährdung ausweichen sollten oder ob sie den Ausbruch der Krankheit als Schicksal annehmen und vor Ort das Leid der Kranken zu lindern suchen müssten.

Die Heilkundigen im mittelalterlichen Europa waren sich ihrer Hilfslosigkeit gegenüber der Pest bewusst (vgl. Knefelkamp 13–39). Viele Menschen befolgten während der großen Infektionswelle von 1348 die noch von Galen[3] im 2. Jahrhundert formulierte Prämisse: „Cito, longe, tarde“ („Fliehe schnell weit weg und für lange“; Bulst 160). Strenggläubige sahen jedoch die Pestflucht als einen Verstoß gegen Gottes Gebote (vgl. Walter 48). Die in Hartmanns Werk aufgegriffene Frage, ob nach dem Ausbruch einer unheilbaren Krankheit Priester infizierte Orte verlassen durften, wurde bereits im

1 Die Pest, die seit 1348 in Europa wütete, erhielt den Namen „Schwarzer Tod“ aufgrund der durch sie bewirkten dunklen Hautflecken (vgl. Rosalak 117).

2 Eigentlich Hans-Rudolf Lehmann (geb. 1944 in Bern, vgl. Weder).

3 In Bezug auf das Zitat verweist Dormeier (1992: 332) allerdings auf Hippokrates.

Mittelalter heftig diskutiert (vgl. Dormeier 2003: 331-397; Zaddach 61–63). Um 1460 verfasste z. B. der Bischof von Oviedo, Rodrigo Sànchez de Arévalo (1404–1470), eine Schrift, in der er die Flucht vor dem Schwarzen Tod rechtfertigte, wenn die Pflege der Kranken und die Seelsorge gesichert seien (vgl. Dormeier 1992: 355). Einige Geistliche entschieden sich jedoch bei den ihrer Obhut überlassenen Kranken zu bleiben, u. a. Girolamo Savonarola, der Leiter der Kongregation von S. Marco (1452–1498) und der Franziskaner-Observant Bernardin von Feltre (1439–1494). Zu den wenigen Autor:innen im deutschsprachigen Raum, die die Frage der Pestflucht aufgriffen, gehörten Johann Widmann (um 1460–1498) und Gabriel Biel (um 1410–1495). Ihre Texte wurden im Mittelalter diskutiert und später auch ins Englische übersetzt. In seinem Traktat *Ob man vor dem Sterben fliehen müsse* (1527) sprach sich Martin Luther eindeutig für das Recht des Einzelnen aus, der Seuche entrinnen zu wollen, und berief sich dabei auf die Bibel, die uns lehre, den Tod zu fliehen (vgl. Luther 523-586). Im Geist der Neuzeit maß er dem Befolgen von hygienischen Vorsichtsmaßnahmen während einer Epidemie viel Bedeutung zu, u. a. erklärte er das Anlegen von Friedhöfen außerhalb des Stadtzentrums für unumgänglich, ein Bedacht, auf den auch Lukas Hartmann eingeht.

Die Reaktionen der Bevölkerung auf den Ausbruch der Seuche in Hartmanns Werk

Im Roman *Die Seuche* wächst ein Geschwisterpaar in der Obhut seiner Großmutter in dem kleinen Schweizer Dorf Rüeggisberg auf, während der Schwarze Tod in der Umgebung immer mehr Opfer fordert. Der Ausbruch der Epidemie im Jahr 1348 ist für den Schriftsteller der Anlass, um die gesellschaftlichen Reaktionen auf das Naturdesaster abzubilden. Hartmann zeigt auf, wie angesichts des Ausnahmezustands fremdenfeindliche, vornehmlich antisemitische Tendenzen virulent werden, selbst in der Provinz, was den Spott der Großmutter der beiden Hauptfiguren herausfordert: „Gibt es in unserem Dorf einen einzigen Juden?" (H 27) Im Zentrum des Romans stehen jedoch die Dilemmata von Hanna und Mathis, die als Konträrfiguren angelegt sind. Ihre Entscheidungen schwanken zwischen den familiären Pflichten, der Angst vor der Seuche und den eigenen Wünschen.

Nach dem Tod ihrer Eltern haben Hanna und ihr Bruder Mathis die liebevolle Betreuung durch die Großmutter genossen. Die hingebungsvolle Pflege der nunmehr alten Pestkranken ist daher für die junge Frau selbstverständlich, auch aufgrund des Gebotes der Nächstenliebe. Als weibliche Hauptfigur des Romans ist Hanna humanistisch geprägt, im Gegensatz zu Mathis, der nur „mit lauter Stimme [. . .] ohne Unterlass" (H 43) betet. Die junge Frau glaubt an den Zusammenhalt der Familie in Krisenzeiten, daher

will sie keinesfalls ohne ihren Bruder das Heimatdorf verlassen. Ganz anders handelt Mathis: Das Priesteramt kann ihm, dem mittellosen Bauernsohn, den Unterhalt sichern, deswegen überlässt er Hanna und die kranke Großmutter lange Zeit ihrem Schicksal. Seine Hilfe beschränkt sich auf die Empfehlung, die Schwester solle zu den Schutzheiligen Sebastian und Martin beten. Seinem Glauben gemäß müsse auch den an der Pest Gestorbenen ein christliches Begräbnis ermöglicht werden. Diese Überzeugung, die u. a. in Johann Widmanns *Tractatus de pestilentia, cum adjecta quaestione de fuga pestis* (1501) zum Ausdruck kommt, lässt Mathis nach dem Epidemieausbruch im Kloster bleiben. Dabei interessiert er sich nicht wie seine Schwester für die praktische humanitäre Hilfe, die ihm die Großmutter als weise, naturheilkundige Frau hätte vermitteln können. Hannas Sorge um die Gesundheit ihres Bruders, wenn er sich trotz Infektionsgefahr weiterhin unter Ordensbrüdern aufhält, begegnet er mit Ablehnung. Der Erzähler ironisiert an dieser Stelle die Realitätsferne von engstirnig Gläubigen: „[I]m Frühjahr sollte er wie alle, die dem Orden beitraten, fürs Noviziat nach Cluny reisen, wo die größte Kirche der Christenheit stand, [. . .] das Knie beugt sich von selbst. [. . .] [I]n Cluny gab es mehr Mönche als Schafe im Dorf." (H 11) Als angehender Priester beurteilt Mathis das Verlassen des Ordens als persönliche Niederlage, da er die Hoffnung auf eine bessere Zukunft verspielt sieht.

Die Auseinandersetzung über die Flucht aus dem Heimatdorf überschattet die letzten Tage vor dem Tod der Großmutter. Die Worte der Sterbenden betonen die Zerstörung der herkömmlichen Ordnung nach dem Ausbruch der Seuche: „Was gelten jetzt Gesetze?" (H 13) Unter den Bauern kursieren zwar Gerüchte, wie man einer Ansteckung vorbeugen könne, die u. a. an die im Mittelalter populäre Miasmentheorie (vgl. Leven 21) anlehnen. Unmittelbar vor ihrem Tod fleht die Großmutter jedoch die Enkel an, weit weg von diesem „verfluchten Ort" (H 50) zu flüchten und dabei die Städte zu meiden. Hanna handelt diesem Rat zuwider, indem sie sich später, in einer fremden Stadt, um Kranke kümmert. Als wahre Humanistin kann die junge Frau nicht verstehen, dass ihr Bruder seine Berufung zum Priester über alle Lebensrealität stellt. Ihre tiefe Missbilligung der Manifestationen des katholischen Glaubens hat auch einen persönlichen Grund: Die Geschwister verbindet eine Inzestbeziehung, die Mathis lieber aus seinem Gedächtnis streichen will, vornehmlich durch den Kirchendienst.

Der unerschütterliche Glaube an eine Heilung durch Gebete und Buße wird vom Erzähler in den Raum gestellt. Die Priester wissen um die von einem Tuchhändler ins Kloster eingeschleppte Seuche. Einer der Mönche ist überzeugt: „Es gibt kein Mittel gegen diese Krankheit [. . .]. Gott hat sie geschickt, um uns zu züchtigen." (H 22) Diese Meinung, die auch Mathis teilt, entspricht der Haltung Coluccio Salutatis (1331–1406), dass Naturkatastrophen, insbesondere Seuchen, als Strafe Gottes für die Sünden der Welt gesehen werden müssen (vgl. Concetta). Nur Hanna spricht sich gegen die

Auffassung aus, dass man in Zeiten der Seuche das Schlimmste geduldig ertragen müsse: „Will Gott denn, dass wir nichts dagegen tun?“ (H 22) Das Naturdesaster zieht jedoch die Isolierung der einzelnen Dorfbewohner:innen nach sich und schließt gemeinsames Handeln aus. In einem Presseinterview bemerkt der Schriftsteller: „Die Geschwister verkörpern zwei Haltungen dem Schrecklichen gegenüber, die in der Geschichte der Menschheit immer wieder vorkamen: Mathis den Fundamentalismus, die ideologisierte Meinung, Hanna die unwillkürliche Abwehr, den naiven Widerstand gegen das, was Menschen einander antun.“ (Linsmayer 2)

Als die Geschwister endlich ihr Dorf verlassen haben, meiden sie den Umgang mit anderen Reisenden. Ihre Flucht durch menschenleere Gegenden ähnelt der Suche nach dem verlorenen Paradies.[4] In einem Wald in der Nähe ihres Heimatdorfes verbringen sie eine gemeinsame Nacht, wie Adam und Eva in Zeiten vor jeglicher Zivilisation: „[I]n der Geborgenheit der weitgehend unberührten Natur [. . .] keimt zwischen Hanna und Mathis eine sinnliche Liebe auf, der sie, als habe die zerstörerische Kraft der Seuche bereits auch alle moralischen und sittlichen Gebote zunichte gemacht, in ihrer Verzweiflung und Verlorenheit schließlich ihren freien Lauf lassen.“ (Linsmayer 1) Die junge Frau hat durchgängig den Wunsch, mit ihrem Bruder unbesorgt zu leben wie in der Kindheit. Trotz aller Gebete jagt ihr der Epidemieausbruch allmählich die Furcht vor einer schrecklichen Zukunft ein: Sie sieht die herkömmliche „Ordnung [. . .] zerstört, man fällt ins Bodenlose, ein Verenden wie bei kranken Tieren. [. . .] Wodurch hätten wir diese wunderbare Rettung verdient? [. . .] Wie arm wir sind [. . .], wie machtlos.“[5] (H 52–56) Im Gegensatz zu Hanna verliert ihr Bruder den Glauben nicht, da er auf die Erlösung der Sünder:innen und „das ewige Leben“ (H 55) hofft. Anfangs gewährt er der jungen Frau körperlichen und seelischen Schutz in der unbekannten Umgebung. Aus Gewissensgründen schämt er sich jedoch bald für die intime Beziehung zu seiner Schwester und möchte wieder unter Menschen leben: „Wir verwildern sonst, wir werden wie Tiere.“ (H 76)

Das Fluchtmotiv[6] bleibt im Roman *Die Seuche* zentral: Bei einer Waldhütte treffen die Geschwister auf weitere Pestflüchtige und schließen sich

4 Hartmanns Werk zeigt zudem viele Parallelen zu vergleichbaren katastrophischen Texten des 20. und 21. Jahrhunderts auf, z. B. zu Doris Lessings *Mara und Dann* (1999) und Cormac McCarthys *The Road* (2006), die über die Zeitläufte hinweg die Vision des letzten Menschen auf der Erde thematisieren.

5 Heller verweist darauf, dass Hannas Gedanken weitgehend unvermittelt in den Text einfließen: „Damit rückt die Erzählsituation für die Augenblicke, in denen die Erzählstimme Hannas Gedanken weicht, in die Nähe eines erzählerlosen, personalen Erzählens und wird fast zum inneren Monolog.“ (Heller 144) Auch der Übergang „von Hannas Wachwelt in ihre Traumwelt“ erfolge beinahe „übergangslos“ (145).

6 Die langandauernde Pestflucht der Hauptgestalten ist mit der Jenseitsreise durch die Hölle vergleichbar. Auch die Figur des Fährmanns, der die Flüchtlinge über einen Fluss

ihnen an.[7] Die frühere, als idyllisch erlebte Situation ist nun für Hanna und Mathis vorbei: Sie müssen sich ihren „Platz“ in der neuen Gemeinschaft „mit Arbeit verdienen“ (H 77). Die erwünschte Sicherheit entspricht jedoch nicht der Wirklichkeit: In der ersten Nacht wird Hanna beinahe vergewaltigt. Ratten, die sich in den Getreidesäcken verstecken, infizieren ein Migrantenkind mit dem Pestbakterium. Beschuldigt, Überträger der Krankheit zu sein, werden die Geschwister aus der Gemeinschaft ausgeschlossen. Sie reagieren unterschiedlich auf die Vertreibung aus ihrem Zufluchtsort. Der strenggläubige Mathis schließt sich einer Bußprozession von sog. Flagellant:innen an, die durch die öffentliche Geißelung Buße tun wollen in der Hoffnung, die Seuche möge sie verschonen. Zudem verweist hier der Erzähler auf den religiösen Fundamentalismus unserer Zeit. Wie die meisten seiner Weggenossen vergisst Mathis in seinem übersteigerten Bußeifer „Hunger und Durst“ (H 103) und vernachlässigt seine Schwester. Im Gegensatz dazu ist Hanna immer um den Bruder besorgt und kann es kaum ertragen, dass er sich während der Prozession selbst geißelt. Den Flagellant:innen schließt sie sich nicht aus Überzeugung an; ihr fehlt „die Kraft, sich zu widersetzen“ (H 101). Die Zugehörigkeit zu den Geißler:innen gewährt der jungen Frau keinen Halt. Die Flucht aus dem Heimatdorf erweist sich für sie als Anlass, mit den Träumen ihrer Kindheit abzuschließen. Hanna verlässt die Pilgergruppe und wird in Bern sesshaft, wo sie sich um Pestkranke und Waisenkinder kümmert.[8] Die Erzählung vom Schicksal der Geschwister trägt hiermit deutliche Züge eines Entwicklungsromans, in dem die weibliche Hauptfigur menschliche Reife erlangt. Der strenggläubige Mathis zieht weiter mit einer Geißlerkolonne über Land; er fühlt sich nicht verpflichtet, Bedürftigen zu helfen. Den Entschluss, trotz der Ansteckungsgefahr Pestkranke zu behandeln, bezahlt Hanna mit der Trennung von ihrem Bruder: Bald verriegeln die Honoratioren die Stadttore vor den Pilger:innen und begründen ihre Härte mit dem Verlesen eines historisch belegten Textes, der als „Dekret des Kleinen Rates“ (H 124) bekannt ist.

Der Hass auf die jüdischen Mitbürger:innen, die man zum Sündenbock für die Epidemie macht, führt in Bern zum brutalen Pogrom. Ein Pestausbruch bringt die Schwachstellen des inkohärenten politischen Gebildes ans Licht, in dem immer die Stärkeren siegen. Voll Angst vor Gewaltakten versteckt sich

bringt, bietet einen klaren Hinweis auf Dante Alighieris Werk *Die Göttliche Komödie* (*La Divina Commedia*, 1308–1321; vgl. Flasch 1992).

7 Die Beschäftigung mit den Themen Migration und Ausgrenzung ist vor dem Hintergrund von Hartmanns Erfahrungen zu sehen, die er als Sozialberater für Jugendliche sammelte. In den 1990er Jahren befasste er sich zudem mit Lebensgeschichten von Flüchtlingen im Zusammenhang mit der geplanten Revision des Asylgesetzes (vgl. u. a. Weder).

8 Die Problematik der sozialen Verantwortung greift Hartmann auch in *Pestalozzis Berg* (1976, 1988 überarbeitet) auf, wo sich die Titelfigur um Kriegswaisen kümmert.

Hanna am Flussufer und findet später bei einem Fischer Zuflucht.[9] Das Kind einer wohlhabenden Bürgerfamilie erweckt ihr Interesse; dessen Vater stellt sie ein, da er eine heilkundige Pflegerin für seine pestkranke Frau sucht. Der Mann schätzt seine eigenen Überlebenschancen als gering ein; schließlich nimmt er sich das Leben, ohne Rücksicht darauf, was aus seinem Nachwuchs wird. Hanna beweist hingegen Charakterstärke, indem sie sich mit Hingabe der häuslichen Krankenpflege und der Betreuung der verwaisten Kinder widmet. In dieser Zeit weigern sich die meisten Heilkundigen in Bern, ihren Pflichten nachzukommen. Im Gegensatz zu den Medizinern und Würdenträgern, die der Aufgabe nicht gewachsen sind, die Verantwortung für ihre kranken Mitbürger:innen zu übernehmen, verlässt Hanna die Stadt nicht. Bilder von Verwesung und Tod gemahnen hier durchgehend an die Ansteckungsgefahr und einen schmerzhaften Tod.[10] Die junge Frau bleibt jedoch den humanitären Werten treu und nutzt ihre Kenntnis der Volksmedizin, um die Beschwerden bei Kranken zu lindern, im Gegensatz zu ihrem Bruder, der sich als Pilger bis zum Lebensende seinen gesellschaftlichen Pflichten entzieht. Trotz der eigenen Notlage zeigt die junge Frau immer Mitgefühl für Bedürftige, im Gegensatz zu den mittelalterlichen Kreuzrittern, deren religiöse Weltanschauung dem Romanleser befremdlich orthodox erscheint.

Trotz der Detailtreue in der Schilderung der Zustände, die den Ausbruch des Schwarzen Todes begleiten, erlaubt das historische Gewand dem Schriftsteller, auch Fragen unserer Zeit aufzugreifen. Hartmann verweist in seinem Werk darauf, dass sich die neoliberalen Staaten um das Schicksal von todkranken Menschen wenig kümmerten; diese Haltung habe sich seit dem 14. Jahrhundert kaum geändert. Eine solche Interpretation des Romans legen Hannas Träume von einer Existenz in einer anderen Dimension nahe: Sie hat Visionen, in denen sie sich unter HIV-infizierten Menschen unseres Zeitalters bewegt. Erzähltechnisch gelingt dem Autor die inhaltliche Zusammenführung durch das Einfügen einer zweiten Erzählebene mit kurzen Abschnitten dokumentarischen Charakters, die Fragmente von Rundfunkbeiträgen und Presseartikeln aufgreifen.[11] Der Einsatz des Konjunktivs in der ersten Textpassage, die sich auf HIV-Infizierte bezieht, informiert den Leser, dass die

9 Assoziationen zur christlichen Symbolik sind hier nicht zu übersehen: Die junge Frau sieht dem Fischer beim Auswerfen des Netzes zu, wie einst die Apostel Jesus Christus zusahen. Die Szene, in der die Protagonistin dem Kind durch die Stadt folgt, lässt hingegen an die Huldigung durch die Magier denken, die dem Stern des neugeborenen Königs der Juden nachziehen.

10 Die Beschreibung der Stadt Bern enthält abstoßende Details, die an Patrick Süskinds *Das Parfum* (1985) erinnern. Auch Hartmanns Werk ist voll von katastrophischen Leitmotiven, die auf die nahende Apokalypse hindeuten (u. a. Tierkadaver, Bussarde, Ratten und Raben).

11 Zur Erzählform des Romans vgl. Heller 139–164.

bruchstückhaften Details ein Zitat aus einer Zeitschrift sind.[12] Die nächsten „dokumentarischen Einschübe“ (Hartmann im Anhang des Romans, 214) basieren auf einer Radiosendung und sind in direkter Rede gehalten. Diese Struktur der zwei deutlich unterschiedlichen Erzählebenen erlaubt dem Autor die Gegenüberstellung der mittelalterlichen Opfer des Schwarzen Todes mit denen von HIV-Infektionen in unserer Zeit. So wird dem Leser das Leid der Eltern nach dem Pesttod ihrer Kinder parallel zum Elend von HIV-positiv geborenen Säuglingen und durch verseuchte Bluttransfusionen unwissentlich mit AIDS infizierten jungen Menschen vermittelt.

Auch die inhumane Praxis der Ausgrenzung von Fremden aus der Gesellschaft nimmt im Roman *Die Seuche* viel Platz ein. Einer der zurückgewiesenen Wanderer sucht in Rüeggisberg Hilfe im Namen der Flüchtlinge und fleht die Dorfbewohner:innen an, „man solle ihnen um der Liebe Christi willen Herberge geben, er schwöre, von ihnen sei keiner krank.“ (H 17) Da den Bauern bekannt ist, dass die Pilger:innen aus einem Seuchengebiet geflohen sind, wecken die Bittsteller:innen jedoch bei den bodenständigen Menschen Angst vor allem bedrohlich Fremden. Schließlich zwingt man die Flüchtlinge zum Verlassen des Dorfes. Diese Fragmente, die von sozialer Erosion aufgrund der Todesgefahr zeugen, kontrastiert der Erzähler mit dem Verhalten der sensiblen Hanna, die in der existenzbedrohenden Lage den humanitären Werten treu bleibt und als Einzige mit den Fremden ihre Lebensmittelvorräte teilt. Szenen, in denen man den Pestflüchtigen den Einlass in das Schweizer Dorf verwehrt, werden Bilder von AIDS-Kranken zugeordnet, die in unserer Gegenwart Aussätzigen gleichgestellt würden; sog. Wutbürger:innen drohen hier, selbst gegen die HIV-Infizierten vorzugehen.

Von Unglück Betroffene würden zu allen Zeiten aus Angst vor Ansteckung oder eigener Benachteiligung stigmatisiert und ausgestoßen. Die schwangere, HIV-infizierte und drogenabhängige[13] Wanda muss sich prostituieren, um nach dem Verlust ihrer Arbeitsstelle ihren Lebensunterhalt zu sichern. Weltliche und kirchliche Institutionen seien sehr zurückhaltend mit der Unterstützung für AIDS-Kranke. Auch die schwangere Hanna muss sich in Zeiten der Seuche allein durchschlagen und ist mit Not und sozialer Ausgrenzung konfrontiert, wie Tausende von anderen namenlosen Verlierern in den rücksichtslosen Gesellschaften. Ähnlich tabuisiert wie das Schicksal von Pestinfizierten und -flüchtlingen sieht der Erzähler in unserer Zeit die Existenz

12 Die Zitate stammen aus sechs verschiedenen Quellen, hauptsächlich aus dem Presseartikel *Der Tiger ist in unserem Haus* (in: *Der Spiegel*, Nr. 9, 1991, ohne Autorenangabe).

13 Als Sozialberater sammelte Hartmann einige Erfahrungen mit Drogenabhängigen, die er u. a. in *Madeleine, Martha und Pia. Protokolle vom Rand* (1975) dokumentierte.

der Opfer der Drogenszene, die von der Polizei „vertrieben“ (H 127) würden, während die „young urban professionals“ von der wachsenden „Konkurrenz auf dem Drogenstrich“ (H 127) profitierten. Wanda sieht in Alpträumen „riesige Viren“, die „mit Speeren auf [sie] einstechen“ (H 150); Mathis’ religiös gebundener Schwester verleiht der Autor die Gabe einer Mystikerin, die die Verbreitung von AIDS prophezeit. In einer ihrer Visionen wird sie von maskierten Männern unseres Zeitalters durch die Krankenzimmer eines Spitals verfolgt, in denen jugendliche Paare eng umschlungen sitzen. Eine Kanüle soll Hanna direkt ins Herz gestochen werden; ein Bild der Gefahr angesichts der tödlichen Krankheit, die durch Hohlnadeln und intime Kontakte übertragen wird, hier verbunden mit der Angst vor aufkeimender Sexualität.

Der Unwille, sich mit den Schicksalen Todkranker und Ausgestoßener auseinanderzusetzen, beruhe auf einem falschen Verständnis von Aussagen der Religion. Im 20. Jahrhundert werde die Ansteckung mit AIDS als Strafe Gottes für unmoralisches Verhalten gesehen, wie einst die Infektion mit dem Schwarzen Tod. Wegen Drogenmissbrauchs und Unzucht seien HIV-Infizierte selbst schuld an ihrem Leid. Akzentuiert wird diese Welt der Vorurteile u. a. am Beispiel eines jungen Mannes aus Uganda, Sam Ssenyonja, der, wie der Rest seiner Familie, infolge einer HIV-Infizierung stirbt, „halb verhungert und qualvoll, auf einer Bastmatte unter dem Bild von Papst Paul dem Sechsten“ (H 13), das auch das Haus von Hannas Arbeitgeber ziert. Nicht zufällig verweist der Name des AIDS-Kranken auf den evangelischen Bischof Christopher Senyonjo, der sich nach dem Mord an einem Homosexuellen für die Rechte dieser Gruppe einsetzte. Europäische Hilfsorganisationen versagten hingegen als Folge des nachdrücklich präsenten Grundsatzes „Take your dying elsewhere“ (H 36, 38, 106 und 137)[14]. Die Verbindung zwischen dem Los der Pestopfer und dem der HIV-Infizierten manifestiert sich am Ende des Romans in den Partien der Vermischung der Zeitebenen. Weder die mittelalterlichen Pestkranken noch die HIV-Infizierten würden ausreichend versorgt. Die heutige Zeit überlasse das Los der Aussätzigen sensationslüsternen Medienvertreter:innen; wohlhabende bürgerliche Kreise wendeten sich nach wie vor meist von der Not der Bedürftigen ab.

Nach den katastrophischen Visionen, in denen die weibliche Hauptfigur den Untergang der westlichen Zivilisation als Inferno erlebt, bietet das Ende des Romans das utopische Bild eines friedlichen Daseins der jungen Frau mit dem einzigen überlebenden Kind der Familie. Die Hoffnung der Schwangeren

14 Im 3. Kapitel wird dieser Satz in sein Gegenteil abgewandelt: „Take your dying next to us“ (H 69). Am Ende des Romans wird zudem erklärt, woher das Zitat stammt: „Sterbt anderswo, schrieben Bewohner eines Quartiers in Bogotá an die Tür eines Hauses, in dem ein Sterbehospiz für Aidskranke eingerichtet werden sollte.“ (H 202)

auf eine glückliche Zukunft für den kleinen Hausstand ist kontrastiert mit Textpassagen, die vom qualvollen Tod der Kranken berichten. Selbst der strenggläubige Mathis bleibt nicht gesund. Der Romanautor stellt sich eindeutig auf die Seite der Humanistin Hanna, indem er ihr selbstloses Verhalten als Musterbeispiel für „wahre" christliche Tugenden präsentiert, im Kontrast zur Lebenseinstellung ihres Bruders, die eher das mittelalterliche Verständnis von Religiosität ausweist.

Zusammenfassung

Der Inhalt des Romans *Die Seuche* fußt zwar auf der realen Epidemie, die im 14. Jahrhundert Europa heimsuchte. Die umfassende Problematik von Migration, Vertreibung und Konfrontation mit einer unheilbaren Krankheit ermöglicht dem Autor jedoch, Fragen aufzugreifen, die in unserer Zeit Relevanz haben. Fragmente, die die Flucht der Geschwister vor dem Schwarzen Tod schildern, wechseln mit dokumentarischen Textpassagen, die von AIDS-Erkrankungen berichten. Der Romantitel *Die Seuche* steht daher nicht nur für eine tödliche Krankheit *par excellence*, sondern auch für eine unvermeidliche Katastrophe, die über die westliche Zivilisation hereinbricht und die Schwachstellen des europäischen Sozialwesens erkennen lässt. Der Schriftsteller greift hier die Frage nach Diversität und sozialer Exklusion auf. Das bereits im Mittelalter diskutierte Problem, ob man seine Heimat verlassen dürfe oder sollte, steht in Hartmanns Werk ebenso zur Diskussion.

Am Beispiel des Geschwisterpaares präsentiert der Autor entgegengesetzte gesellschaftliche Reaktionen auf den Ausnahmezustand und das Leid todkranker Menschen. Während Mathis seine Aufgabe darin versteht, als Kandidat für das Priesteramt im Dorf zu bleiben, um Sterbenden ein katholisches Begräbnis zu gewährleisten, repräsentiert seine Schwester die „wahre" Nächstenliebe, die Christen verpflichtet, sich ungeachtet realer Todesgefahr um Bedürftige zu kümmern. Mathis akzeptiert sein Schicksal im Geist der Prädestinationslehre, Hanna zeigt sich hingegen als Kämpferin in der bewegten Zeit. Nach der Erkrankung ihrer Großmutter übernimmt sie die Pflichten auf dem Bauernhof, während der angehende Priester sich dem Kirchendienst widmet. Die junge Frau bringt Flüchtlingen und Pestkranken viel Verständnis entgegen. Das Weibliche steht in Hartmanns Text für Bodenständigkeit, Realitätssinn und Humanität; das Männliche wird mit dem religiösen Fundamentalismus assoziiert, aber auch mit dem Mangel an Sensibilität und Familiensinn.

Die Konfrontation mit der Todesgefahr stellt in den beiden Erzählebenen die Koexistenz unterschiedlicher Gesellschaftsgruppen auf den Prüfstand,

jedoch auch der Versuch des friedlichen Zusammenlebens der beiden Hauptfiguren weit weg von menschlichen Siedlungen wird als utopisch gewertet. Nach Tagen der Flucht trennen sich schließlich die Wege der Geschwister: Mathis zieht mit einer Pilgerkolonne über Land, Hanna wird in Bern sesshaft, wo sie sich um Pestkranke und Waisenkinder kümmert. Die Bürger:innen, die trotz der hohen Ansteckungsgefahr in der Stadt geblieben sind, entwickeln nach dem Ausbruch der Seuche steigende Rivalität und Fremdenhass, ähnlich wie die Bauern im Heimatdorf der Geschwister. Die Gewalt wendet sich hauptsächlich gegen Fremde[15] und führt zu einem Judenpogrom. Aber auch die Suche nach einem Sündenbock für die Verbreitung von AIDS wird als fanatisch und brutal geschildert. Der Seuchenausbruch stellt die friedliche Existenz in einer inkohärenten Gesellschaft in Frage, in der es soziale Unterschiede und viel Ungerechtigkeit gibt.

Das Werk weist nach, dass sich die Reaktionen Unbeteiligter auf eine solche Katastrophe durch die Jahrhunderte nicht geändert haben. Die weltlichen und kirchlichen Institutionen zeigen sich unfähig, die sich im Zusammenhang mit den Erkrankungen vertiefende Krise zu bewältigen. Der gesellschaftliche Status erweist sich als nichtig gegenüber dem Naturdesaster, aber arme Menschen sind mehr von den Folgen der Katastrophe betroffen als Privilegierte. Vergleichbar mit der Pestepidemie des 14. Jahrhunderts werden AIDS-Kranke und ihre Familien in Hartmanns Werk mit ihrem Leid allein gelassen. Auch geht es hier um die Fragen der Bedeutung von Humanität, Familie und Nächstenliebe in unserer Zeit. Der Ausbruch von COVID-19 im Jahr 2019 verschafft dem Roman zusätzliche Aktualität. Das Schicksal der von der Epidemie zur Flucht gezwungenen Hanna, die von der Seuche verschont wird, lässt hoffen, dass Menschen in Zukunft humanitären Werten treu bleiben und mögliche Epidemien überstehen. In den Worten der Protagonistin am Ende des Romans leuchtet die Hoffnung auf, die Katastrophe möge für sie den Beginn einer sinnvolleren Existenz bedeuten: „Das Ende der Welt. Der Anfang einer neuen Welt.“ (H 189)

Literaturverzeichnis

Bergdolt, Klaus: *Der schwarze Tod.* München 1994.
Bulst, Neithard: *Die Pest verstehen. Wahrnehmungen, Deutungen und Reaktionen im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit.* In: Dieter Groh/Michael Kempe/Franz

15 Auch in seiner Kurzprosa beschäftigt sich Hartmann mit der Problematik der Fremdenfeindlichkeit am Beispiel ausgewählter Einzelschicksale von Asylsuchenden und Abgewiesenen (vgl. u. a. Weder 2014).

Mauelshagen (Hg.): *Naturkatastrophen. Beiträge zu ihrer Deutung, Wahrnehmung und Darstellung in Text und Bild von der Antike bis ins 20. Jahrhundert*. Tübingen 2000, S. 145–164.

Concetta, Bianca (Hg.): *Coluccio Salutati: De fato et fortuna*. Florenz 1983.

Długosz, Jan: *Ioannis Dlugossii Annales seu cronicae incliti regni Poloniae*. Warszawa 1964–2005.

Długosz, Jan: *Roczniki czyli kroniki sławnego Królestwa Polskiego*. 11 Bände. Warszawa 1961–2006.

Dormeier, Heinrich: *Pestepidemien und Frömmigkeitsformen in Italien und Deutschland*. In: Manfred Jakubowski-Thiessen/Hartmut Lehmann (Hg.): *Um Himmels Willen: Religion in Katastrophenzeiten*. Göttingen 2003, S. 14–50.

Dormeier, Heinrich: *Religiös motiviertes Verhalten von Laien und Klerikern in Grenz- und Krisensituationen: die Pest als „Testfall wahrer Frömmigkeit"*. In: Klaus Schreiner (Hg.): *Laienfrömmigkeit im Spätmittelalter. Formen, Funktionen, politisch-soziale Zusammenhänge*. Berlin/München/Boston 1992, S. 331–397.

Flasch, Kurt: *Giovanni Boccaccio. Poesie nach der Pest. Der Anfang des Decameron Italienisch – Deutsch*. Mainz 1992.

Friedell, Egon: *Kulturgeschichte der Neuzeit.* München 1969.

Heller, Patrick: *„Ich bin der, der das schreibt". Gestaltete Mittelbarkeit in fünf Romanen der deutschen Schweiz 1988–1993*. Bern [u. a.] 2002.

Hartmann, Lukas: *Die Seuche.* Zürich [1998] 2009.

Jankrift, Kay Peter: *Im Angesicht der „Pestilenz". Seuchen in westfälischen und rheinischen Städten (1349–1600).* Stuttgart 2020.

Knefelkamp, Ulrich: *Das Verhalten von Ärzten in Zeiten der Pest (14.–18. Jahrhundert).* In: Jan C. Joerden (Hg.): *Der Mensch und seine Behandlung in der Medizin*. Berlin/Heidelberg 1998, S. 13–39.

Leven, Karl-Heinz: *Von Ratten und Menschen – Pest, Geschichte und das Problem der retrospektiven Diagnose*. In: Mischa Meier (Hg.): *Pest. Geschichte eines Menschheitstraumas*. Stuttgart 2005, S. 11–34.

Linsmayer, Charles: *1349 hiess Aids Pest und waren die Juden die Sündenböcke*. In: *Kleiner Bund*, 143. Jg., Nr. 196, 22.08.1992 [Kulturbeilage], S. 1–2.

Luther, Martin: *Ob man vor dem Sterben fliehen müsse.* In: *Martin Luthers Werke.* Band 23. Weimar 1901, S. 523–586.

Mussis, Gabriele de: *Ystoria de morbo sive mortalitate quae fuit anno Domini 1348*. In: Klaus Bergdolt (Hg.): *Die Pest 1348 in Italien*. Heidelberg 1989, S. 19–31.

Nowakowski, Andrzej (Hg.): *Kronika Jana z Czarnkowa*. Kraków 1996.

Rosalak, Maciej: *Wielkie zarazy ludzkości.* Warszawa 2020.

Walter, François: *Katastrophen. Eine Kulturgeschichte vom 16. bis ins 21. Jahrhundert*. Stuttgart 2010.

Weder, Bruno H.: *Lukas Hartmann. Ein Porträt.* Scotts Valley, California, US, 2014.

Villani, Matteo di: *Cronica di Matteo Villani*. Firenze 1846.

Widmann, Johann: *Tractatus de pestilentia, cum adjecta quaestione de fuga pestis*. Tübingen 1501.

Zaddach, Bernd Ingolf: *Die Folgen des Schwarzen Todes (1347–1351)*. Stuttgart 1971.

Geschichte(n) erinnern – Memory Boom und Störungen der Erinnerung

Herausgegeben von Carsten Gansel, Anna Kaufmann,
Manuel Maldonado Alemán, Leslie Adelson

Einleitung

Seit der Wende des Jahres 1989 hat in der deutschen Kultur und Literatur bekanntlich ein regelrechter „Memory boom“ eingesetzt. Mit der Aufhebung der deutschen Teilung und den globalen Veränderungen ist es zu einem Umbau des „Funktionsgedächtnisses“ (Assmann 2002) insofern gekommen, als eine Neuaufnahme und eine Neubewertung erfolgen. Es gelangen über Literatur und Film nunmehr auch jene Vorgänge, Ereignisse und Erinnerungen in den Fokus der Darstellung, die über einen längeren historischen Zeitraum eher am Rande der gesellschaftlichen Verständigung gestanden haben oder auch ganz ausgeschlossen waren. Dazu gehören unter anderem Geschichten von Kolonialismus, Flucht, Vertreibung, Bombenkrieg, Minderheiten, Nachkrieg, Migration und Wende. Die Entwicklungen haben sowohl zu vielseitigen Diskussionen über „Multidirectional Memory“ als auch zur Konstituierung einer eigenen Gattung geführt, den sogenannten „Fictions of Memory“ (Neumann 2005), die sich durch eine „Rhetorik der Erinnerung“ (Gansel 2009; Maldonado Alemán & Gansel 2018; Gansel et al. 2021) auszeichnet. Es lässt sich sagen, das in literarischen Erinnerungstexten das Wechselspiel zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in den Status einer „systemprägenden Dominante“ (Jauß 1977) gelangt.

Vor diesem Hintergrund geht die Sektion B 5 einem speziellen Problem nach, das im Kontext mit „Fictions of Memory“ auch stehen kann, nämlich Störungen der Erinnerung (Markowitsch & Welzer 2016). Untersucht werden Romane und Erzählungen, in denen Störungen diverser Art (Gansel 2014) sowie Traumata eine Rolle spielen bzw. es um das Erinnern von Traumatischem und die Auseinandersetzung mit Störungen geht. Es sind dies Texte, die sich mit existentiellen Krisensituationen auseinandersetzen (Krieg, Holocaust, Rassismus, Flucht und Vertreibung) oder von vielfältigen Formen schuldhaften Tuns erzählen, denen die Figuren ausgesetzt sind (etwa Verrat, Denunziation, Mord, Vergewaltigung). Es handelt sich dabei zweifellos um Ereignisse, die zu einer „Störung des Selbst“ (Gansel 2020) führen können und mit ihren grausamen Details nur schwer narrativ zu fassen sind. Konsens besteht in der Erkenntnis, dass das Erleben eines Traumas Intrusionen zur Folge haben kann, die sich in unwillkürlichen und belastenden Erinnerungen ausdrücken oder aber zur Unfähigkeit führen, das Erfahrene narrativ zu konfigurieren (Maercker 2013). In diesem Fall gilt es, dem (Ver)Schweigen in seiner erzähltheoretischen Funktion nachzugehen. Denn während traumatisierte

Menschen in der Realität nicht vom Trauma erzählen können (Neuner et al. 2013), ist genau dies in literarischen Texten möglich (Gansel 2020: 39).

Aus dem umfassenden Spektrum möglicher Störungen und Traumata resultieren vielfältige Varianten und Formen der literarischen Inszenierung. Die Beiträge der Sektion B 5 stecken dieses Spektrum ab: Hans Markowitsch und Angelica Staniloiu widmen sich den Aspekten Erinnerungsverlust und Erinnerungstäuschung aus neurowissenschaftlicher Sicht. An ihre grundlegenden Überlegungen schließen die literaturwissenschaftlichen Beiträge an. So fragt Eva Kuttenberg etwa nach der Bedeutung, die dem Genre der Kurzgeschichte für das Erinnern und Vergessen persönlicher Erfahrungen zukommt. Anna Axtner-Borsutzky präsentiert unter Bezugnahme auf Gelehrtenerinnerungen die Praxis des „ergänzenden Erinnerns“, mit der sich die Grenzen des Erinnerns verschieben lassen. Auch Friederike Eigler thematisiert die Lücken im kollektiven und kommunikativen Gedächtnis. Anhand von Natascha Wodins Roman „Sie kam aus Mariupol“ (2017) fragt sie nach der Rolle von Archivmaterial für das (literarische) Erinnern. Manuel Maldonado Alemán fokussiert das „Unerzählbare“ des Traumas. Anhand von Robert Menasses Roman „Die Vertreibung aus der Hölle“ (2001) zeigt er Grenzen des Erzählens traumaischer Erfahrungen und Formen ihrer narrativen Inszenierung auf. Klaus Wieland widmet sich der sekundären Zeugenschaft und zeichnet an W. G. Sebalds „Austerlitz“ (2001) und Katharina Hackers „Eine Art Liebe“ (2003) nach, dass sich das Erinnern an eine katastrophische Vergangenheit durch eine verantwortungsvolle stellvertretende Zeugenschaft bewahren lässt. Anna Kaufmann analysiert den schweigenden Umgang mit traumatischen Erfahrungen in Hans-Ulrich Treichels „Tagesanbruch“ (2016). Sie identifiziert Formen und Funktionen des Schweigens und stellt seine narrativen Darstellungsweisen heraus. Jeang-Yean Goak widmet sich ausgehend von Lotmans Raumsemantik Fragen der Verdrängung von Erinnerungen in Wim Wenders’ Film „Land of Plenty“. Andrea Meixner geht anhand von Saša Stanišić’ „Wie der Soldat das Grammofon repariert“ (2006) Fragen der Identitätskonstruktion nach und zeigt das Scheitern des Versuchs auf, *ein* widerspruchsfreies Narrativ der Vergangenheit zu entwickeln. Nadežda Zemaníková widmet sich am Beispiel von Eva Umlaufs Text „Die Nummer auf deinem Unterarm ist blau wie deine Augen“ (2016) dem Trauma der ”zweiten Generation“ und den Lücken im kommunikativen Familiengedächtnis. Ausgehend von Ilma Rakusas Erzählung „Die Insel“ (1982) und Marica Bodrožićs Roman „Das Wasser unserer Träume“ (2016) fragt Leopoldo Domínguez abschließend, welchen Einfluss der diegetische Raum auf den Prozess des Erinnerns und der Selbstfindung der Figuren nimmt.

Carsten Gansel, Anna Kaufmann, Manuel Maldonado Alemán und Leslie Adelson

Literaturverzeichnis

Assmann, Aleida: Vier Formen des Gedächtnisses. In: Erwägen. Wissen. Ethik: Forum für Erwägungskultur 13, 2002, H. 2, S. 184–190.

Gansel, Carsten/Heidrich, Anna/Kulkova, Mariya (Hrsg.): Zum „Prinzip Erinnerung" in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur – Ausgewählte Textanalysen. In: GFL –German as a Foreign Language, 2021, H. 1.

Gansel, Carsten: Trauma-Erfahrungen und Störungen des „Selbst". Mediale und literarische Konfigurationen lebensweltlicher Krisen. Berlin/Boston: De Gruyter 2020.

Gansel, Carsten: Das „Trauma Stalingrad" verarbeiten und neu erinnern – Zur Wiederentdeckung von Heinrich Gerlachs Dokumentarroman „Durchbruch bei Stalingrad" (1945–2016) und erinnerungstheoretische Aspekten. In: Ders., Trauma-Erfahrungen und Störungen des „Selbst". 2020, S. 155–178.

Gansel, Carsten: Zur „Kategorie Störung" in Kunst und Literatur – Theorie und Praxis. In: Ders.: Störungen in Literatur und Medien. Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 61, 2014, H. 4, S. 315–332.

Gansel, Carsten: Rhetorik der Erinnerung. Gedächtnis und Literatur in den „geschlossenen Gesellschaften" des Real-Sozialismus zwischen 1945 bis 1989. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009.

Gansel, Carsten: Rhetorik der Erinnerung – Zu Literatur und Gedächtnis in den „geschlossenen Gesellschaften" des Real-Sozialismus zwischen 1945 und 1989. In: Ders., Rhetorik der Erinnerung. 2009, S. 9–19.

Jauß, Robert: Theorie der Gattungen und Literatur des Mitttelalters. In: Ders., Alterität ... und Modernität der mittelalterlichen Literatur: Gesammelte Aufsätze 1956–1976. München: Fink 1977, S. 327–358.

Maercker, Andreas (Hrsg.): Posttraumatische Belastungsstörungen. 4. Aufl. Berlin/Heidelberg: 2013 Springer.

Maercker, Andreas: Symptomatik, Klassifikation und Epidemiologie. In: Ders., Posttraumatische Belastungsstörungen. 2013 Springer, S. 13–34.

Maldonado Alemán, Manuel/Gansel, Carsten (Hrsg.): Literarische Inszenierungen von Geschichte. Formen der Erinnerung in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1945 und 1989. Stuttgart: Metzler 2018.

Markowitsch, Hans J./Welzer, Harald (Hrsg.): Warum Menschen sich erinnern. Fortschritte in der interdisziplinären Gedächtnisforschung. Stuttgart: Klett Cotta 2016.

Neumann, Birgit: Erinnerung – Identität – Narration. Gattungstypologie und Funktion kanadischer „Fictions of Memory". Zugel. Gießener Diss. 2004. Berlin/New York 2005: De Gruyter.

Neuner, Frank/Schauer, Maggie/Elbert, Thomas: Narrative Exposition. In: Maercker, Posttraumatische Belastungsstörungen. 2013, S. 327–347.

Die fragile Erinnerung: Ursachen und Folgen

Hans J. Markowitsch (Bielefeld)

Angelica Staniloiu (Bukarest/Bielefeld)

Abstract: Erinnerungsverlust wie auch Erinnerungstäuschungen werden meist als pathologisch eingestuft, was – wie an Beispielen gezeigt wird – tatsächlich für eine Reihe von Individuen mit neurologischen und psychiatrischen Krankheitsbildern zutrifft. Sigmund Freud und andere zeigen allerdings schon vor weit über 100 Jahren, dass auch im Alltag hirngesunder und geistig fitter Menschen immer wieder mit Fehlerinnerungen zu rechnen ist. Unser autobiographisches Gedächtnis konstruiert und rekonstruiert seine Inhalte in Abhängigkeit von inneren und äußeren Zuständen des Individuums, was naturgemäß zu Verfälschungen gegenüber faktenmäßigen Einzelheiten führt. Andere Gedächtnissysteme, deren Bedeutung erläutert wird, sind von diesen subjektiven Verzerrungen und Veränderungen dagegen in der Regel nicht betroffen, was bei deren Definition erläutert wird. Außerdem werden Hirnkorrelate und damit auch neurale Mechanismen von Erinnerungen und Fehlerinnerungen vorgestellt und es werden Erklärungen präsentiert, warum es evolutionsbiologisch sinnvoll erscheint, keinen computerhaften Abruf seiner Vergangenheit zu haben.

Keywords: Dissoziative Amnesie, Erinnerungstäuschungen, Gedächtnis und Gehirn, Autobiographie, Langzeitgedächtnissysteme, Evolution

1. *Erinnerungsverlust*

Die Bedeutung des Erinnerns wird einem dann am ehesten offensichtlich, wenn man mit fehlender oder unrichtiger Erinnerung konfrontiert wird – im Extremfall mit Amnesie. In Neurologie und Psychiatrie wird man am direktesten mit Fällen amnestischer Patientinnen und Patienten konfrontiert, wobei die Ursachen sehr vielfältig sind. Am ehesten der Allgemeinheit bekannt sind neurologische Fälle, bei denen etwa auf Grund einer unfallbedingten Hirnschädigung der Abruf aus dem Altgedächtnis – also des zu Erinnernden – nicht mehr möglich ist; der Fachterminus hierfür lautet *retrograde Amnesie*. Dies ist etwa bei einem Mann der Fall, der beim Reiten mit dem Kopf gegen einen Ast knallte und sich dadurch eine bedeutende Schädel-Hirnverletzung zuzog (vgl. Markowitsch et al. 1993: 988–992). Er wusste, nachdem er nach Wochen aus dem Koma erwachte, nichts mehr aus seiner persönlichen Vergangenheit und dieses Defizit blieb auch über die nächsten Monate – und wahrscheinlich lebenslang – bestehen. Ähnlich dem Laien geläufig sind Fälle von Demenz, insbesondere der Alzheimer'schen Erkrankung, bei denen es

zu einem zunehmenden Zerfall der Erinnerungsleistungen kommt (vgl. Seidl et al. 2006: 286–302). Weit unbekannter sind demgegenüber Fälle, bei denen es erst gar nicht zum Aufbau eines Erinnerungsrepertoires kommt, weil beispielsweise durch Sauerstoffmangel bei der Geburt bestimmte Gehirnbereiche schon abstarben, die zentral für den Gedächtnisaufbau sind. Hier untersuchten wir (vgl. Staniloiu et al. 2013: 1–28) einen jungen Mann mit einem derartigen Handicap, der zwar eine normale Schulbildung durchlaufen hatte, von normaler Intelligenz war, aber keinerlei Erinnerungen an sein Leben aufwies und deswegen auch weder selbstständig leben noch einem normalen Beruf nachgehen konnte. Schließlich gibt es dann noch eine große Gruppe von Betroffenen, die ohne offensichtliche Hirnschädigung – sozusagen aus dem Blauen heraus – ihre Vergangenheit ganz oder teilweise nicht mehr abrufen können – Patientinnen und Patienten mit *dissoziativer Amnesie*, auch *psychogene* oder *funktionelle Amnesie* genannt (vgl. Staniloiu & Markowitsch 2014: 226–241; vgl. Markowitsch & Staniloiu 2016: 419–445). Tatsächlich liegt ihrer Amnesie in der Regel ein für sie subjektiv als massiv erlebtes Stress- oder Trauma-Ereignis zu Grunde (vgl. Staniloiu et al. 2020).

Hirngesunde und psychisch unbeeinträchtigte Menschen gehen andererseits grundsätzlich davon aus, sich auf ihr, wie auch auf das Gedächtnis anderer verlassen zu können. Erinnerungen sind schließlich der Quell aus der Vergangenheit, aus dem man in der Gegenwart schöpfen kann um für die Zukunft gewappnet zu sein – wie es Physiologen und Biologen schon vor weit über einem Jahrhundert ausdrückten und in Buchform fassten (vgl. Hering 1870; vgl. Semon 1904).

2. Veränderungen von Gedächtnis

Während derartige Fallbeispiele auf die Zerbrechlichkeit unserer Erinnerung in ihrer Gesamtheit hinweisen, findet sich im Alltag immer noch die vorherrschende Ansicht, dass man seinen Erinnerungen vertrauen könne, so lange man nicht durch Alkohol, Drogen oder Hirnschäden beeinträchtigt ist. Zu dieser Ansicht trägt sicher auch unsere Entwicklung und Erziehung bei, wo uns eingeschärft wurde „Immer bei der Wahrheit zu bleiben“ und dass Lügen kurze Beine haben.

Hinterfragt wurde diese Sichtweise, als Sigmund Freud (1898: 436–443; 1899: 215–230; 1901: 1–32, 95–143; 1901: 436–443) im Rahmen seiner Psychoanalyse auch die Fragilität der Erinnerung zum Thema machte. Freud wie Semon und rund ein Jahrhundert später der Gedächtnisforscher Endel Tulving (2005: 3–56) betonten, dass Erinnerungen sich allein durch ihren Abruf verformen, weil auf den Abruf eine Re-Enkodierung entsprechend den neuen,

gegenwärtigen Umständen folge. Man kann diesen Re-Enkodierungsvorgang mit der Übersetzung eines Gedichtes von Eichendorff ins Französische und danach vom Französischen ins Japanische vergleichen – am Schluss hat man einen ganz anderen Text als ursprünglich. Was als Narrativ eines Tages in unserem Leben übrigbleibt, ist das zustands- und kontextabhängige Gerüst, das Prozesse von Unterdrückung, Veränderung, Wunschvorstellungen, emotionalen Distorsionen, Kategorisierungen, Verschiebungen und Falsifikationen enthält und so in einer Geschichte mündet, die soziale und kulturelle Kontexte verinnerlicht und Individuation, Autonomie, Selbstbestimmung und Selbstkontrolle betont (vgl. Ishiguro 1989; Staniloiu & Markowitsch 2012: 101–129). Ein Schüler Tulvings, Daniel Schacter (1999: 182–201; 2001; 2021), diskutierte die Fragilität des Gedächtnisses als die sieben Sünden des Gedächtnisses. Als diese listete er die folgenden auf: (1) Flüchtigkeit oder Vergänglichkeit, (2) Zerstreutheit, (3) Blockade, (4) Fehlzuordnung, (5) Suggestibilität, (6) Voreingenommenheit und (7) Persistenz. In seiner neuen Arbeit von 2021, die er als „Update" der früheren betitelte, schrieb er, dass sie adaptive konstruktive Prozesse darstellten, die eine funktionelle Rolle für unser Gedächtnis haben, auch wenn sie Fehler und Verzerrungen als Folge ihres adaptiven Verarbeitungsprozesses bedingen. Obwohl ein konstruiertes Gedächtnis kein reliables ist, muss es dennoch nicht dysfunktional sein, da es eine Vielzahl mentaler Funktionen effektiv arbeiten lässt.

In diesem Kontext soll betont werden, dass die heutige Gedächtnisforschung Gedächtnis nicht als Einheit betrachtet, sondern in mehrere Langzeitgedächtnissysteme unterteilt (vgl. Abb. 1).

Abb. 1: Die fünf Langzeitgedächtnissysteme. Es wird angenommen, dass die linken beiden sowohl phylogenetisch wie ontogenetisch zuerst entstanden und im Wesentlichen unbewusst verarbeitet werden. Die nachfolgenden beiden Gedächtnissysteme gelten dann als „noetisch“, das heißt als durch das Bewusstsein gesteuert. Das fünfte System wird als „autonoetisch“ eingestuft. Es enthält die persönlichen Erlebnisse und Erinnerungen, die immer auch emotional eingefärbt sind und deswegen auf Hirnebene eine Synchronisation kognitiver und affektiver Aspekte der Erinnerung erfordern.

Von diesen Langzeitgedächtnissystemen unterliegt hauptsächlich das letzte – das episodisch-autobiographische Gedächtnis – den sieben Sünden Shacters, wobei die Persistenz als Negativmerkmal insbesondere im pathologischen Bereich, etwa als *Flashbacks* (intensives Wiederhervortreten der traumatischen Erinnerung) bei Posttraumatischen Belastungsstörungen auftritt. Das episodisch-autobiographische wird andererseits als von Tulving (2005) als allein dem Menschen zuzuschreibendes angesehen; die anderen vier finden sich dagegen auch im Tierreich und sind robuster gegenüber Modifikationen und hirnpathologischen Veränderungen.

Die Glaubhaftigkeit der Erinnerung betrifft natürlich an erster Stelle Bereiche wie die Justiz, wo es in Zeugenaussagen oft kontroverse Angaben unter verschiedenen Zeuginnen und Zeugen gibt, wobei jede und jeder ihre bzw. seine Sichtweise für die allein richtige hält (vgl. Markowitsch 2006: 619–625; Kühnel & Markowitsch 2009; Werner et al. 2012: 373–391; Howe 2013: 869–876). Elizabeth Loftus hat große Teile ihres beruflichen Lebens damit verbracht, Fehlerinnerungen wissenschaftlich zu untersuchen. Sie konnte nachweisen, dass Personen sich in ihren Beobachtungen und nachfolgenden Aussagen häufig leicht manipulieren lassen und schon allein die

Art der Fragestellung sich signifikant auf die Ereignisschilderung auswirken kann. Etwa, wenn in einem Video, bei dem zwei Autos zusammenstoßen, einmal gefragt wird: „Wie war es, als die Autos ineinander fuhren?“ und zum anderen: „Wie war es, als die Autos ineinander krachten?“ Im ersten Fall wird der Unfall eher als leicht geschildert, im zweiten eher als schwer.

Auch zeigt eine Reihe von Forschungsergebnissen, dass sich Erinnerungen implantieren lassen. Ein Beispiel ist die Studie von Skurnik & et al. (2005: 713–724), in der gezeigt wurde, dass aus Warnungen vor bestimmten Produkten innerhalb von Tagen Empfehlungen wurden, was die Autoren damit erklären, dass es sich zum einen um ältere Menschen handelte (die im Durchschnitt suszeptibler gegenüber irriger Information sind als jüngere Menschen) und zum anderen die Wiederholung der Botschaft zu erhöhter Familiarität (mittleres Gedächtnissystem in Abb. 1) führte, die dann wiederum die Kaufbereitschaft für dieses Produkt erhöhte. Ein anderes – eindrucksvolles – Beispiel stammt von Wade & et al. (2002: 597–603). Versuchspersonen wurde ein Foto gezeigt, das sie als Kind zusammen mit ihrem Vater in einem Heißluftballon stehend zeigt. Tatsächlich waren die Personen noch nie Heißluftballon gefahren – es handelte sich um eine Fotomontage. Da das Foto für die Probanden offensichtlich ein so starker Beweis dafür war, dass das Ereignis tatsächlich stattgefunden haben musste, fingen sie an, „Erinnerungen“ daran abzurufen. Sie interpretierten das Bild so, als ob sie die Situation wirklich so erlebt hätten. Tatsächlich finden sich derartige Fehlerinnerungen vor allem dann, wenn die Personen psychisch nicht gefestigt bzw. geistig oder körperlich erschöpft sind. Kinder sind von daher stärker von Fehlerinnerungen betroffen als ältere Erwachsene. Fehlerinnerungen können insbesondere bei Personen unter Stress, mit Ermüdungserscheinungen, Erschöpfung, usw. auftreten (vgl. Stickgold & Walker 2013: 139–145). Hinzu kommt, dass Hirnveränderungen im vorderen, unteren Stirnhirn, einem Bereich der mit Überwachungs- und Kontrollfunktionen befasst ist (vgl. Fuster 2019: 3–15; Cristofori et al. 2019: 197–219) mit einer erhöhten Bereitschaft zu Fehlerinnerungen einhergehen. (vgl. Borsutzky et al. 2010: 2811–2823) Auch das andere Extrem – ein Zuviel an Erinnerungen – findet sich im Zusammenhang mit Stirnhirnschäden und wird unter anderem als *Déjà-vu* und *Déjà-vécu* oder *Pseudoreminiszenz* bezeichnet (vgl. Korsakow 1891: 390–410; Pick 1876: 568–574; Röhrenbach & Markowitsch 1997: 329–493).

3. *Hirnbildgebung und Gedächtnis*

Moderne bildgebende Verfahren ermöglichen es, Hirnkorrelate für Fehlerinnerungen aufzuzeigen. Hierzu sollen von uns durchgeführte Studien als

Beispiele dienen. In der ersten Studie wurden Versuchspersonen im Durchschnittsalter von 43 Jahren zwei Kurzfilme gezeigt, und anschließend sollten sie – im Kernspintomografen liegend – Standbilder identifizieren (vgl. Kühnel et al. 2008: 163–176). Ein Teil dieser Bilder war in den Filmen vorgekommen, ein anderer nicht. Aufgabe der Probanden war es, anzugeben, welche Bilder sie im Film gesehen hatten und welche nicht. Beide Hauptergebnisse – das auf Verhaltens- und das auf Hirnebene – waren überraschend und unerwartet: Die Personen identifizierten im Schnitt 44,8 % der Standbilder falsch, beschrieben sie also als im Film enthalten, obwohl sie nicht Teil davon gewesen waren, oder als nicht enthalten, obwohl sie Teil des jeweiligen Filmes gewesen waren. Damit lag der Anteil der Fehlerinnerungen bei nahezu der Hälfte der gezeigten Bilder. Genauso überraschend war, dass sich die Hirnaktivität deutlich zwischen korrekt und inkorrekt – also fehlerinnerten – Bildern unterschied. Korrekt erinnerte Bilder gingen mit erhöhter Stoffwechselaktivität im medialen Stirnhirn einher, also dem Hirnbereich, der umgekehrt bei der Produktion von Fehlerinnerungen geschädigt ist. Inkorrekte Zuordnung, und damit eine Fehlerinnerung, führte zu erhöhter Aktivität im visuellen Assoziationscortex und in einer ebenfalls hinten im Gehirn gelegenen Region, dem Präcuneus – der mit Imaginationsvermögen verbunden wird. Interpretiert werden kann diese Hirnaktivität als Versuch, das außenstehende Bild mit der vor dem „inneren Auge" generierten Vorstellung zu vergleichen, was dann allerdings in der Interpretation misslingt. Darüber hinausgehend ist das mediale Stirnhirn auch stark in die Entscheidungsfindung involviert. Dies gilt nicht nur für individuelle (vgl. Labudda et al. 2010: 59–63), sondern auch für sozialinteraktive Situationen (vgl. Kolling et al. 2021: 9571–9580).

Eine Fortsetzung dieser Studie bildete die Arbeit von Risius & et al. (2013: 1–21); in dieser bekamen die Versuchspersonen ebenfalls Filmmaterial und anschließend im Kernspintomographen liegend Einzelbilder zu sehen, mussten aber über das Design der vorangegangenen Arbeit von Kühnel et al. (2008) hinausgehend auch noch Urteile hinsichtlich ihrer Konfidenz, also hinsichtlich des eigenen Vertrauens, in das abgegebene Urteil, abgeben. Sie mussten eine Wette auf die Richtigkeit ihres jeweiligen Urteils eingehen, die mit einem Geldgewinn oder Geldverlust verbunden war. Zusätzlich zeigte sich in dieser Arbeit eine prominente linkshemisphärische Aktivierung der als Hippocampus bezeichneten Hirnregion, die insbesondere von Bedeutung für episodische Erinnerungen ist, die durch besondere Lebendigkeit, emotionales Engagement, Eigenrelevanz und autonoetisches Bewusstsein gekennzeichnet sind (Markowitsch & Staniloiu 2011: 16–39; Markowitsch & Staniloiu 2012: 1429–1440; Kim 2012: 966–977).

4. *Ereignisbezogene Fehlerinnerungen*

Es gibt inzwischen eine Reihe von Studien – mit und ohne Hirnbildgebung – die sich mit Fehlerinnerungen beschäftigten. Besonders hervorstechend sind die Fehlerinnerungen die dem US-Präsidenten George Bush nachgewiesen wurden. Zu drei Zeitpunkten wurde er gefragt, wo und wie er die Nachricht über das 9/11-Attentat bekam und zu allen drei Zeitpunkten machte er Falschangaben und zeigte substanzielle Inkonsistenzen (Greenberg 2004: 363–370; Neisser & Libby 2000: 315–332; Demiray & Freund 2015: 487–506; Hirst et al. 2015: 605–623).

Erinnerungen an den 11. September 2001 waren das Subjekt einer Reihe von Forschungsarbeiten über die letzten zwei Dekaden – sowohl unter der Thematik so genannter *flashbulb memories* (Blitzlichterinnerungen) als auch unter der von *false memories* (Fehlerinnerungen). Unter Blitzlichterinnerungen werden solche verstanden, die plötzlich aufgrund äußerer Impulsgeber (z. B. Feuerwehrsirene) ins Gedächtnis schießen. In manchen Studien, etwa in der von Neisser und Libby (2000), wurden die gleichen Versuchspersonen zu verschiedenen Zeitpunkten (z. B. ein und mehrere Jahre nach dem Attentat) befragt und ihre Antworten verglichen.

Andere Forschungsarbeiten verglichen das 9/11-Attentat mit anderen Desastern wie Flugzeugabstürzen und untersuchten die Hirnaktivität auf die Rückerinnerungen. Hierbei zeigte sich, dass diejenigen Personen, die näher oder direkter am Unglücksgeschehen gewesen waren, stärker emotional als auf die Fakten bezogen reagierten (Sharot et al 2007: 389–394; Palombo et al. 2016: 312–319). Das heißt, diese Personen zeigten an vorderster Front eine Aktivierung des Mandelkerns (Amygdala), einer Hirnregion, von der man weiß, dass sie zentral mit der Verarbeitung von Emotionen – insbesondere Furcht – befasst ist (Markowitsch & Staniloiu 2011: 718–733; Bocchio et al. 2016; Pare & Duvarci 2012: 717–723). Und in allerneuester Zeit finden schon Vergleiche von 9/11 mit der Covid-Pandemie statt (Benton & Papademetriou 2021: 1162–1169).

5. *Warum es Gedächtnisverfälschungen gibt – Ursachen und Folgen*

Wie in dem Buch „Warum wir vergessen" (Pritzel & Markowitsch 2017: 24) geschrieben, ist unsere Erinnerung eine evolutionsbiologische Anpassungsleistung, die dazu dient, „ein entwicklungs-, weil zukunftsfähiges, schlüssiges Konzept der eigenen Vergangenheit zu konstruieren". Das heißt, Erinnerungen sind nicht Abbilder der Vergangenheit, die – wie bei einem Computer – direkt reproduzieren, was in sie eingespeist worden ist, sondern sind aktive,

kreative Rekonstruktionen, die die Gesamtheit der bisherigen Vergangenheit miteinbeziehen und auch das gegenwärtige emotionale Empfinden und gegenwärtige Lebensumstände miteinbeziehen. Erinnerungen sind nie neutral, sondern immer emotional besetzt. Dadurch werden aber subjektiv wichtig erscheinende Details herausgehoben und akzentuiert, während subjektiv unwichtig erscheinende unterdrückt oder verdrängt werden.

Wir erzielen auf diese Weise ein mit unserem Selbst und unseren Überzeugungen übereinstimmendes Bild unserer Vergangenheit – und auch prospektiv der Zukunft (Cheke & Clayton 2019: 1961–1976; Kliegel & McDaniel 2008; Suddendorf et al. 2009: 1317–1324; Tulving 2002: 311–325) – das unser Ich repräsentiert. Deswegen auch Tulvings (2005) Interpretation des episodisch-autobiographischen Gedächtnisses als dasjenige, das unser autonoetisches Selbst widerspiegelt. Es ist für uns als Menschen nicht von Bedeutung, ein minutiöses Abbild unserer biologischen und sozialen Umgebung im Kopf zu haben, wie es Tonband und Videorekorder produzieren würden, sondern wichtig ist, ein mit unseren bisher gemachten Erfahrungen kohärent stimmiges Konstrukt unseres Ichseins zu besitzen. Nur damit und dadurch können wir mit uns im Reinen sein und dies beinhaltet unsere Sicht unserer in der Vergangenheit gemachten Erfahrungen und Erinnerungen.

Unser Gehirn ist ein Leben lang plastisch, was bedeutet, dass jedwede Erfahrung unser Nervensystem ändert (Markowitsch & Schreier 2019). Diese Sichtweise, die insbesondere das menschliche Gehirn betrifft, steht im Gegensatz zur Ansicht einer weitgehenden genetischen Programmierung von Verhaltensweisen, wie sie im Tierreich häufig anzutreffen ist – z. B. Nestbau vieler Tiere, Prägung bei Vögeln (Lorenz 1943: 235–409). Was den Menschen insbesondere ausmacht, ist seine individuelle Lebensgeschichte, die früh in der Kindheit beginnt (Markowitsch & Welzer 2010) und sich bis zum Tode fortsetzt und die durch die Existenz eines ausgeprägten Bewusstseins von sich und anderen geformt ist (Markowitsch 1995: 1181–1192; Markowitsch 2003: 180–196; Markowitsch 2005: 131–147; Markowitsch/Staniloiu 2011: 16–39; Markowitsch & Staniloiu 2012: 85–110). Diese Individualität bedingt eine subjektiv gefärbte Gedächtnisbildung und Erinnerungsreproduktion, die beide eingebettet sind in die emotionale Befindlichkeit und in langfristig wirksame Persönlichkeitsfaktoren des Einzelnen (Piefke et al. 2003: 850–868; Markowitsch 2008: 95–109; Röttger-Rössler & Markowitsch 2011: 142–150; Markowitsch & Staniloiu 2012: 164–166; Staniloiu 2020: 34–36). Konsequenz ist – wie der Bibel zu entnehmen ist – ein Reden in vielen Zungen, sowohl zwischen Individuen als auch bei jeder einzelnen Person.

Die Evolution des menschlichen Gehirns führte zur Ausbildung einer differenzierten Sprachfähigkeit, die die aller Tiere bei weitem übertrifft und damit einhergehend zu einer Bewusstwerdung über das eigene Ich (Suddendorf & Corballis 1997: 133–167). Diese Konstellation wiederum führte

zu einer subjektiven Interpretation und ständigen Veränderung der eigenen Psyche, die sich über das episodisch-autobiographische Gedächtnissystem (vgl. Abb. 1) ausdrückt – ein Gedächtnissystem, das laut Tulving (2005) nicht dem Überleben dient und deswegen nicht im (restlichen) Tierreich zu finden ist. Die Entwicklung dieses Gedächtnissystems geht einher mit einer starken Zunahme des Stirnhirns oder „präfrontalen Cortexes" (Wheeler et al. 1997: 331–354; Markowitsch et al. 2003: 643–665; Brand & Markowitsch 2005: 285–306; Brand & Markowitsch 2008: 317–342; Oddo et al. 2010: 29–39) und ist verknüpft mit einer ausgeprägten emotionalen Differenziertheit der menschlichen Psyche (Markowitsch et al 2022).

Literaturverzeichnis

Albers, Irene/Dziobek, Isabel/Hurtzig, Hanna (Hrsg.): Fühlt weniger! Dialoge über Emotionen. Berlin: Theater der Zeit 2011.

Benton, Meghan/Papademetriou, Demetrios G.: COVID-19 is becoming a „9/11 moment" for borders and health. Health Affairs 40, 2021, S. 1162–1169.

Bocchio, Marco/McHugh, Stephen B./Bannerman, David M./Sharp, Trevor/Capogna, Marco: Serotonin, Amygdala and Fear: Assembling the Puzzle. In: Frontiers in Neural Circuits 10, 2016, Nr. 24 (Doi: 10.3389/fncir.2016.00024).

Borsutzky, Sabine/Fujiwara, Esther/Brand, Matthias/Markowitsch, Hans-Joachim: Susceptibility to false memories in patients with ACoA aneurysm. In: Neuropsychologia 48, 2010, S. 2811–2823.

Boyle, Greg J./Stern, Yakovlev/Stein, Donald/Sahakian, Barbara (Hrsg.): The SAGE Handbook of Clinical Neuropsychology (Vol. 2). London: Sage Publ. 2022 (im Erscheinen).

Brand, Matthias/Markowitsch, Hans-Joachim: The role of the prefrontal cortex in episodic memory. In: Dere/Easton/Nadel/Huston, Handbook of Behavioral Neuroscience (Vol. 18). 2008, S. 317–342.

Brand, Matthias/Markowitsch, Hans-Joachim: Memory processes and the orbitofrontal cortex. In: Zald/Rauch, The orbitofrontal cortex. 2005, S. 285–306.

Buccheri, Rosalia/Elitzur, Avshalom C./Saniga, Metod (Hrsg.): Endophysics, Time, Quantum, and the Subjective. Singapur: World Scientific Publ., 2005, S. 131–147.

Cavanna, Andrea Eugenio/Nani, Andrea (Hrsg.): Consciousness: States, Mechanisms and Disorders. New York: Nova Science Publ. 2012.

Cheke, Lucy/Clayton, Nicola: What Is the Role of Episodic Foresight in Planning for Future Needs? Theory and Two Experiments. In: Quarterly Journal of Experimental Psychology 72, 2019, S. 1961–1976.

David, Anthony S./Kircher, Thilo (Hrsg.): The Self in Neuroscience and Psychiatry. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Demiray, Burcu/Freund, Alexandra M.: Michael Jackson, Bin Laden and I: Functions of Positive and Negative, Public and Private Flashbulb Memories. In: Memory 23, 2015, S. 487–506.
Dere, Ekrem/Easton, Alexander, Nadel, Lynn, Huston, Joseph P. (Hrsg.): Handbook of Behavioral Neuroscience: Episodic Memory Research (Vol. 18). Amsterdam: Elsevier 2008.
Freud, Sigmund: Zum psychischen Mechanismus der Vergesslichkeit. In: Monatsschrift für Psychiatrie und Neurologie 4/5, 1901, S. 436–443.
Freud, Sigmund: Zur Psychopathologie des Alltagslebens (Vergessen, Versprechen, Vergreifen) nebst Bemerkungen über eine Wurzel des Aberglaubens. In: Monatsschrift für Psychiatrie und Neurologie 10, 1901, S. 1–32, S. 95–143.
Freud, Sigmund: Über Deckerinnerungen. In: Monatsschrift für Psychiatrie und Neurologie 2, 1899, S. 215–230.
Freud, Sigmund: Zum psychischen Mechanismus der Vergesslichkeit. In: Monatsschrift für Psychiatrie und Neurologie 1, 1898, S. 436–443.
Fuster, Joachim M.: The Prefrontal Cortex in the Neurology Clinic. In: Handbook of Clinical Neurology 163, 2019, S. 3–15.
Cristofori, Irene/Cohen-Zimerman, Shira/Grafman, Jordan: Executive Functions. In: Handbook of Clinical Neurology 163, 2019, S. 197–219.
Greenberg, Daniel L.: President Bush's false "flashbulb" memory of 9/11/01. Applied Cognitive Psychology 18, 2004, S. 363–370.
Hallett, Mark/Stone, Jon/Carlson, Alan (Hrsg.): Handbook of Clinical Neurology (3rd Series): Functional Neurological Disorders. Amsterdam: Elsevier 2016.
Hering, Ewald: Über das Gedächtnis als eine allgemeine Funktion der organisierten Materie. Vortrag gehalten in der feierlichen Sitzung der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien am XXX. Mai MDCCCLXX. Leipzig: Akademische Verlagsgesellschaft 1870.
Hirst, W./Phelps, E. A./Meksin, R./Vaidya, C. J./Johnson, M. K./Mitchell, K. J./Buckner, R. L./Budson, A. E./Gabrieli, J. D./Lustig, C./Mather, M./Ochsner K. N./Schacter, D./Simons, J. S./Lyle, K. B./Cuc, A. F./Olsson, A.: A ten-year follow-up of a study of memory for the attack of September 11, 2001: Flashbulb memories and memories for flashbulb events. In: Journal of Experimental Psychology General 144, 2015, S. 604–623.
Howe, Marc L.: Memory Development: Implications for Adults Recalling Childhood Experiences in the Courtroom. In: Nature Reviews Neuroscience 14, 2013, S. 869–876.
Ishiguro, Kazuo: The Remains of the Day. London, UK: Faber and Faber 1989.
Joerden, Jan C./ Hilgendorf, Eric/ Petrillo, Natalia/Thiele, Felix (Hrsg.): Menschenwürde in der Medizin: Quo vadis? Baden-Baden: Nomos, 2012.
Kim, Hongkeum: A Dual-Subsystem Model of the Brain's Default Network: Self-Referential Processing, Memory Retrieval Processes, and Autobiographical Memory Retrieval. In: Neuroimage 61, 2012, S. 966–977.
Kliegel, Mathias/McDaniel, Mark A. (Hrsg.): Prospective Memory: Cognitive, Neuroscience, Developmental, and Applied Perspectives. Mahwah, NJ: Erlbaum 2008.

Kolling, Nils/Braunsdorf, Marius/Vijayakumar, Suhas/Bekkering, Harold/Toni, Ivan/Mars, Rogier B.: Constructing Others' Beliefs From One's Own Using Medial Frontal Cortex. In: Journal of Neuroscience 41, 2021, S. 9571–9580.

Korsakow, Sergei S.: Erinnerungstäuschungen (Pseudoreminiscenzen) bei polyneuritischer Psychose. In: Allgemeine Zeitschrift für Psychiatrie 47, 1891, S. 390–410.

Kühnel, Sina/Markowitsch, Hans-Joachim: Falsche Erinnerungen. Heidelberg: Spektrum, 2009.

Kühnel, Sina/Mertens, Markus/Woermann, Friedrich G./Markowitsch, Hans-Joachim: Involvement of the Orbitofrontal Cortex During Correct and False Recognitions of Visual Stimuli. Implications for Eyewitness Decisions on an fMRI Study Using a Film Paradigm. In: Brain Imaging and Behavior 2, 2008, S. 163–176.

Labudda, Kirsten/Brand, Matthias/Mertens, Markus/Ebner, Alois/Markowitsch, Hans-Joachim/Woermann, Friedrich: Alterations of Decision Making and Underlying Neural Correlates After Resection of a Mediofrontal Cortical Dysplasia: A Single Case Study. In: Neurocase 16, 2010, S. 59–63.

Lorenz, Konrad: Die angeborenen Formen möglicher Erfahrung. In: Zeitschrift für Tierpsychologie 5, 1943, S. 235–409.

Markowitsch, Hans-Joachim/Borgelt, Jens/Staniloiu, Angelica: The amygdaloid complex. In: Boyle/Stern/Stein/Sahakian, The SAGE Handbook of Clinical Neuropsychology (Vol. 2). 2022 (im Erscheinen).

Markowitsch, Hans-Joachim/Schreier, Margit M.: Reframing der Bedürfnisse. Psychische Neuroimplantate. Berlin: Springer 2019.

Markowitsch, Hans-Joachim/Staniloiu, Angelica: Functional (Dissociative) Retrograde Amnesia. In: Hallett/Stone/Carlson, Handbook of Clinical Neurology (3rd Series): Functional Neurological Disorders. 2016, S. 419–445.

Markowitsch, Hans-Joachim/Staniloiu, Angelica: Amnesic Disorders. In: Lancet 380, 2012, S. 1429–1440.

Markowitsch, Hans-Joachim/Staniloiu, Angelica: Autonoetic Consciousness, and the Self. In: Cavanna/Nani, Consciousness. 2012, S. 85–110.

Markowitsch, Hans-Joachim/Staniloiu, Angelica: A Rapprochement Between Emotion and Cognition: Amygdala, Emotion and Self Relevance in Episodic-Autobiographical Memory. In: Behavioral and Brain Sciences 35, 2012, S. 164–166.

Markowitsch, Hans-Joachim/Staniloiu, Angelica: The Amygdala in Action: Relaying Biological and Social Significance to Autobiographical Memory. Neuropsychologia 49, 2011, S. 718–733.

Markowitsch, Hans-Joachim/Staniloiu, Angelica: Memory, Autonoetic Consciousness, and the Self. In: Consciousness and Cognition 20, 2011, S. 16–39.

Markowitsch, Hans-Joachim/Welzer, Harald: The Development of Autobiographical Memory. Hove, UK: Psychology Press 2010.

Markowitsch, Hans-Joachim: Emotions: The Shared Heritage of Animals and Humans. In: Röttger-Rössler/Markowitsch, Emotions as Bio-Cultural Processes. 2008, S. 95–109.

Markowitsch, Hans-Joachim: Implikationen neurowissenschaftlicher Erkenntnisse für die Jurisprudenz am Beispiel von Glaubwürdigkeitsfeststellungen. In: Kriminalistik 10, 2006, S. 619–625.

Markowitsch, Hans-Joachim: Time, Memory, and Consciousness. A View From the Brain. In: Buccheri et al., Endophysics, Time, Quantum, and the Subjective. 2005, S. 131–147.

Markowitsch, Hans-Joachim: Autonoëtic Consciousness. In: David/Kircher, The Self in Neuroscience and Psychiatry. 2003, S. 180–196.

Markowitsch, Hans-Joachim/Vandekerckhove, Marie M. P./Lanfermann, Heinrich/Russ, Michael O.: Engagement of Lateral and Medial Prefrontal Areas in the Ecphory of Sad and Happy Autobiographical Memories. In: Cortex 39, 2003, S. 643–665.

Markowitsch, Hans-Joachim (Hrsg.): Enzyklopädie der Psychologie. Themenbereich C, Serie I, Bd. 2: Klinische Neuropsychologie. Göttingen: Hogrefe 1997.

Markowitsch, Hans-Joachim: Cerebral Bases of Consciousness: A Historical View. In: Neuropsychologia, 33, 1995, S. 1181–1192.

Markowitsch, Hans-Joachim/Calabrese, Pasquale/Liess, Jörg/Haupts, Michael/Durwen, Herbert F./Gehlen, Walter: Retrograde Amnesia After Traumatic Injury of the Temporo-Frontal Cortex. In: Journal of Neurology, Neurosurgery and Psychiatry 56, 1993, S. 988–992.

Neisser, Ulric/Libby, Lisa K.: Remembering Life Experiences. In: Tulving/Craik, The Oxford Handbook of Memory. 2000, S. 315–332.

Oddo, Silvia/Lux, Silke/Weiss, Peter H./Schwab, Anna/Welzer, Harald/Markowitsch, Hans-Joachim/Fink, Gereon R.: Specific Role of Medial Prefrontal Cortex in Retrieving Recent Autobiographical Memories: An fMRI Study of Young Female Subjects. In: Cortex 46, 2010, S. 29–39.

Pare, Denis/Duvarci, Sevil: Amygdala Microcircuits Mediating Fear Expression and Extinction. In: Current Opinion in Neurobiology 22, 2012, S. 717–723.

Palombo, Daniela J./McKinnon, Margaret C./McIntosh, Anthony R./Anderson, Adam K./Todd, Rebecca M./Levine, Brian: The Neural Correlates of Memory for a Life-Threatening Event: An fMRI Study of Passengers from Flight AT236. In: Clinical Psychological Science 4, 2016, S. 312–319.

Pick, Arnold: Zur Casuistik der Erinnerungstäuschungen. In: Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankheiten 6, 1876, S. 568–574.

Piefke, Martina/Weiss, Peter H./Zilles, Karl/Markowitsch, Hans-Joachim/Fink, Gereon R.: Differential Remoteness and Emotional Tone Modulate the Neural Correlates of Autobiographical Memory. In: Brain 126, 2003, S. 850–868.

Pritzel, Monika/Markowitsch, Hans-Joachim: Warum wir vergessen. Psychologische, natur- und kulturwissenschaftliche Erkenntnisse. Berlin: Springer 2017.

Risius, Uda-Mareike/Staniloiu, Angelica/Piefke, Martina/Maderwald, Stefan/Schulte, Frank P./Brand, Matthias/Markowitsch, Hans-Joachim: Retrieval, Monitoring and Control Processes: A 7 Tesla fMRI Approach to Memory Accuracy. In: Frontiers in Behavioral Neuroscience 7, Nr. 24, 2013, S. 1–21 (Doi: 10.3389/fnbeh.2013.00024).

Röhrenbach, Christine/Markowitsch, Hans-Joachim: Störungen im Bereich exekutiver und überwachender Funktionen – der Präfrontalbereich. In: Markowitsch, Enzyklopädie der Psychologie. 1997, S. 329–493.

Röttger-Rössler, Birgitt/Markowitsch, Hans-Joachim: Erinnerung. In: Albers et al., Fühlt weniger! 2011, S. 142–150.

Röttger-Rössler, Birgitt/Markowitsch, Hans-Joachim (Hrsg.): Emotions as Bio-Cultural Processes. New York: Springer 2008.

Seidl, Ulrich/Markowitsch, Hans-Joachim/Schröder, Johannes: Die verlorene Erinnerung. Störungen des autobiographischen Gedächtnisses bei leichter kognitiver Beeinträchtigung und Alzheimer-Demenz. In: Welzer/Markowitsch, Warum Menschen sich erinnern können. 2006, S. 286–302.

Semon, Richard: Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens. Leipzig: Wilhelm Engelmann 1904.

Schacter, Daniel L.: The Seven Sins of memory. In: American Psychologist 54, 1999, S. 182–201.

Schacter, Daniel L.: The Seven Sins of Memory. Boston, MA: Houghton Mifflin 2001.

Schacter, Daniel L.: The Seven Sins of Memory: An Update. In: Memory 17, 2021 (im Erscheinen, doi: 10.1080/09658211.2021.1873391).

Sharot, Tali/Martorella, Elizabeth A./Delgado, Mauricio R./Phelps, Elizabeth A.: How Personal Experience Modulates the Neural Circuitry of Memories of September 11. In: Proceedings of the National Academy of Sciences of the USA 104, 2007, S. 389–394.

Skurnik, Ian/Yoon, Carolyn/Park, Denise C./Schwarz, Norbert: How Warnings About False Claims Become Recommendations. In: Journal of Consumer Research 31, 2005, S. 713–724.

Staniloiu, Angelica/Markowitsch, Hans-Joachim: Episodic Memory is Emotionally-Laden Memory, Requiring Amygdala Involvement. In: Behavioral and Brain Sciences 42, 2020, e299, S. 34–36 (Doi: 10.1017/S0140525X19001857).

Staniloiu, Angelica/Kordon, Andreas/Markowitsch, Hans-Joachim: Stress- and Trauma-Related Blockade of Episodic-Autobiographical Memory Processing. In: Neuropsychologia 139, 2020, Nr. 107364 (Doi: 10.1016/j.neuropsychologia.2020.107364).

Staniloiu, Angelica/Markowitsch, Hans-Joachim: Dissociative amnesia. In: Lancet Psychiatry 1, 2014, S. 226–241.

Staniloiu, Angelica/Borsutzky, Sabine/Woermann, Friedrich/Markowitsch, Hans-Joachim: Social Cognition in a Case of Amnesia with Neurodevelopmental Mechanisms. In: Frontiers in Cognition 4, Nr. 342, 2013, S. 1–28 (Doi: 10.3389/fpsyg.2013.00342).

Staniloiu, Angelica/Markowitsch, Hans-Joachim: The Remains of The Day in Dissociative Amnesia. Brain Sciences 2, 2012, S. 101–129.

Stickgold, Robert/Walker, Matthew P.: Sleep-Dependent Memory Triage: Evolving Generalization Through Selective Processing. Nature Neuroscience 16, 2013, S. 139–145.

Stuss, Donald T./Knight, Robert C. (Hrsg.): Principles of Frontal Lobe Functions. New York: Oxford University Press, 2002.

Suddendorf, Thomas. T./Addis, Donna R./Corballis, Michael C.: Mental Time Travel and The Shaping of The Human Mind. In: Philosophical Transactions of the Royal Society London B, 364, 2009, S. 1317–1324.

Suddendorf, Thomas/Corballis, Michael C.: Mental Time Travel and the Evolution of the Human Mind. In: Genetic and Social General Psychological Monographs 123, 1997, S. 133–167.

Terrace, Herbert S./Metcalfe, Janet (Hrsg.): The Missing Link in Cognition. Origins of self-reflective consciousness. New York: Oxford University Press 2005.

Tulving, Endel: Episodic Memory and Autonoesis: Uniquely Human? In: Terrace/ Metcalf, The Missing Link in Cognition. 2005, S. 3–56.

Tulving, Endel: Chronesthesia: Awareness of Subjective Time. In: Stuss/Knight, Principles of Frontal Lobe Functions. 2002, S. 311–325.

Tulving, Endel /Craik, Fergus M. (Hrsg.): The Oxford Handbook of Memory. New York: Oxford University Press 2000.

Wade, Kimberley A./Garry, Maryanne/Read, J. Don/Lindsay, D. Stephen: A Picture Is Worth a Thousand Lies: Using False Photographs to Create False Childhood Memories. In: Psychonomic Bulletin & Review 9, 2002, S. 597–603.

Welzer, Harald/Markowitsch, Hans-Joachim (Hrsg.): Warum Menschen sich erinnern können. Fortschritte der interdisziplinären Gedächtnisforschung. Stuttgart: Klett 2006.

Werner, Nicole/Kühnel, Sina/Ortega, Alonso/Markowitsch, Hans-Joachim: Drei Wege zur Falschaussage: Lügen, Simulation und falsche Erinnerungen. In: Joerden et al. 2012, S. 373–391.

Wheeler, Mark A./Stuss, Donald T./Tulving, Endel: Toward A Theory of Episodic Memory: The Frontal Lobes and Autonoetic Consciousness. In: Psychological Bulletin 121, 1997, S. 331–354.

Zald, David H./Rauch, Scott L. (Hrsg.): The Orbitofrontal Cortex. Oxford: Oxford University Press, 2005.

Die Kurzgeschichte: Ein soziales Gedächtnisarchiv in Melitta Brezniks „Figuren“ (1999)

Eva Kuttenberg (Erie)

Abstract: Im literaturwissenschaftlichen Erinnerungsdiskurs findet die aussagekräftige Kurzgeschichte kaum Beachtung, obwohl sie aus einer subjektiven Erzählfigurenperspektive den „Subtext der Vergangenheit“ (Welzer) zugänglich macht. Die acht analytischen Befindlichkeitsbilder aus den 1970er und 1980er Jahren in Melitta Brezniks „Figuren“ halten Lebenskrisen fest, die Interventionen des Erfahrungsgedächtnisses in die Erinnerungslandschaft der Mehrheitsgesellschaft zeigen. Exemplarisch hierfür ist die Titelgeschichte „Die Figuren“, die die Diskrepanz aus spontaner Vergegenwärtigung der Kriegserfahrung und konsumierbarem Geschichtsbild thematisiert.

Keywords: Kurzgeschichte, soziales Gedächtnis, Kriegserfahrung, Melitta Breznik

1. Zur Kurzgeschichte

Als Gedächtnisort sozialer Tabus bereichert die Kurzgeschichte eine multiperspektivische Erinnerungskultur, denn das Genre der Marginalisierten[1] bewahrt signifikante Momente gesellschaftlicher Umbrüche vor „sozialer Amnesie“, der „offizielle[n] Löschung von Konflikterinnerungen im Dienst gesellschaftlicher Kohäsion“ (Burke 1991: 299). Ausschnitthaft, „eher beiläufig“ (Welzer 2001: 16–17), erfasst das literarische „Instrument der Wirklichkeitserkundung“ (Durzak 1980: 457) eine im Alltag verankerte Ebene der Vergangenheit, die Erzählinstanzen punktuell in „Erinnerungsbildern“ durchleben (ebd.: 162). Solche größtenteils aus dem kollektiven Geschichtsbewusstsein ausgeklammerten Erinnerungen an das nur peripher Wahrgenommene oder von der Mehrheitsgesellschaft bewusst Ausgeblendete werden aus kühler Distanz nüchtern als Sachverhalt dargestellt. Mit knappen Sätzen, Gesten und Interaktionen legt die *slice of life story* Mechanismen zur Verfestigung oder Destabilisierung eines Gesellschaftsgefüges offen und artikuliert mit einer unverblümten Selbstverständlichkeit den lautlosen „Schrei“ der

1 Mary Louise Pratt (1994: 104) schreibt: „[T]he short story is often the genre used to introduce new (and possibly stigmatized) subject matters into the literary arena.“

Erkenntnis bei einer fundamentalen „Erschütterung der Ordnung" (Assmann 1999: 287).

2. Melitta Brezniks „Figuren" – Erinnerungsaugenblicke

In „Figuren" (1999) setzt die Archivarin Melitta Breznik, Jahrgang 1961, für das Vergessen bestimmte, in sozialen Strukturen verankerte traumatische Erfahrungen (etwa Aids oder Scheidung) in Relation zu gesellschaftlichen Normen, um neben der Fest- und Fortschreibung verbindlicher Werte das wissende Nicht-Wissen-Wollen fundamentaler Bruchlinien in hierarchischen Ordnungssystemen aufzuzeigen. In Szenen aus dem Studenten-, Ehe- oder Klinikalltag kollidieren rigide patriarchale Strukturen mit Lebensentwürfen in einer zunehmend heterogenen Zivilgesellschaft. Auf der Stelle tretende Erzählinstanzen illustrieren ihre sukzessive Depersonalisierung durch die bedingungslose Anpassung an hartnäckig verteidigte Konventionen. Vielschichtige, gegenläufig angelegte Zeit-, Raum-, Bild- und Klangstrukturen dramatisieren Störungen, brechen Hierarchien auf und verleihen den Texten ihre Plastizität.

In „Figuren" dominiert das eruptive, unzensurierte, teilweise überraschend detaillierte, subjektive Erfahrungsgedächtnis an das Unbewältigte aus dem maximal fünfzig Jahre zurückreichenden Kurzzeitgedächtnis einer um ihr fragiles Gleichgewicht bangenden Gesellschaft.[2] Themen wie rigide Geschlechterrollen, sexuelle Orientierung oder psychische Krankheit passten nicht in die Erfolgsrhetorik der Nachkriegszeit. Sie haben Zeit gebraucht, aus der Perspektive der Verlierer erzählt zu werden, die „dazu verdammt sind, über das Geschehene nachzudenken" (Burke 1991: 297). So entsteht in „Figuren" auf knappen einhundertzwanzig Seiten die „Topographie einer Zeit" der Rollenkonformität, des virulenten Sexismus, des Ressentiments von schablonenhaften Lebensentwürfen sowie des Schweigens zur Marginalisierung aller außerhalb eines patriarchalen, heterosexuellen Werteregisters (Welzer 2001: 9).

Die Momentaufnahmen von gescheiterten Ausbrüchen aus der Konformität dienen als aussagekräftiger „Seismograph"[3] (Durzak 1980: 309) des

2 Maurice Halbwachs (1992: 182–183) konstatiert: „[S]ociety tends to erase from its memory all that might separate individuals, or that might distance groups from each other. It is also why society, in each period, rearranges its recollections in such a way as to adjust them to the variable condition of its equilibrium."

3 Durzak (1980: 309) vergleicht die Kurzgeschichte mit einem „außerordentlich feinen Seismograph geschichtlicher und sozialer Vorgänge".

erfahrungs- und handlungsbezogenen „soziale[n] Gedächtnisses“ (Welzer 2001: 10) aus den 1970er und 1980er Jahren. Diese über Einzelschicksale hinausgehenden sozialen Erfahrungen historisieren das grundsätzlich reformierte Scheidungsrecht oder die gesetzlich geregelte gleichgeschlechtliche Partnerschaft. Die aufklärerische Absicht signalisiert eine subjektzentrierte, entwaffnend offene Erzählperspektive, überzeichnete Erzählfiguren. Der mehrdeutige Titel, der eine schematische Denkweise konterkariert, bezieht sich neben den Holzfiguren in der gleichnamigen Kurzgeschichte generell auf das Durchspielen von Möglichkeiten, die rhetorischen Figuren der Verknappung sowie auf Rollenbilder mit limitiertem Handlungsspielraum. Sozial bezeichnet das zwanghafte, kodifizierte Handeln nach vorgegebenen Schemata.

Geschlechter-, krankheits-, alters- oder bildungsbedingte Figurenoppositionen illustrieren scharf konturierte Machtverhältnisse. In asymmetrischen Beziehungen positionierte Erzählinstanzen müssen mehr oder weniger erfolgreich Selbstbehauptung mit Selbstverleugnung balancieren. So bleibt etwa der vom Lebensschmerz geplagte homosexuelle Architekturstudent in der Geschichte „Das Haus“ trotz seiner Festanstellung im Planungsbüro nach dem mühevoll abgeschlossenen Studium in einer Endlosschleife aus Enttäuschungen, Demütigungen und Selbstmitleid gefangen. Seine Mutter reagiert auf sein Leben jenseits klassischer Geschlechterrollen mit einer Realitätsverweigerung und gibt die Hoffnung auf seine Ehe mit der Mitbewohnerin nicht auf (Breznik 1999: 16[4]). Da in den 1970er Jahren die Ehe das unhinterfragte Lebensziel jeder Frau war, standen unverheiratete Männer „unter verschärfter Beobachtung“ (F 9–10) und verlassene beziehungsweise geschiedene Frauen wurden kurz oder langfristig als Störfall „hinter Anstaltsmauern“ (F 87) entsorgt. In dieser emotionalen Eiszeit war Unterordnung nicht verhandelbar und bei Störenfrieden wurde vor Blessuren nicht zurückschreckt. Diese Scherben eines Lebens der verhinderten Ich-Werdung werden in „Figuren“ aufgelesen. Sie geben Einblicke in die Selbst- und Fremdpositionierung im Machtgefüge der Mehrheitsgesellschaft, in die Zeugen- und Komplizenschaft bei der Marginalisierung von Erzählfiguren, in die die Spuren der Veränderung eingeschrieben sind, und in die Zweifel, Ängste und beschämende Unwissenheit ihres Gegenübers.

Die realistische, teilweise lakonische Sprache aus minimalistischer Exposition, Reflexion und Introspektion, aus distanzierter Abgeklärtheit, subkutaner Aggression und behutsamer Annäherung verleiht dem Verstummen, der Ausgrenzung, Selbsttäuschung, Leere, Vereinsamung, Enge und Verzweiflung Nachdruck. Manche Erzählfiguren verbarrikadieren sich hinter

4 Diese Quellen werden nachfolgend mit der Sigle „F“ samt Seitenzahl im Text angegeben.

einer Mauer des Schweigens, andere schrecken mit Verbalattacken ab. So verteidigt eine Studentin ihren exklusiven Besitzanspruch auf die Erzählerin mit einem „hingeworfenen Satz“, der „einen Ahnungslosen wie ein Messerstich ins Gekröse traf“ (F 42).

„Figuren“ experimentiert mit den Gestaltungsmöglichkeiten der flüchtigen Kontingenz aus Gegenwart und Vergangenheit. Im Körper-, Sprach-, Gefühls- oder Bildgedächtnis gespeicherte Erfahrungen brechen aus ihrer Latenz in die Gegenwart der Erzählfiguren ein, wo sie in Momenten „punktueller Gleichzeitigkeit“ (Durzak 1980: 164) von räumlich oder zeitlich voneinander getrenntem Geschehen ihr „Destabilisierungspotential“ (Meyer 2014: 190) entfalten. Diese Einbrüche einer unabgeschlossenen Vergangenheit in die Gegenwart manifestieren sich in Überlagerungen von „Gegenwarts- mit Erinnerungsbildern“ (Durzak 1980: 162) oder Schwellenmomenten. Die Formenvielfalt der Vergegenwärtigung der Vergangenheit reicht von Kurzkommentaren über Gewesenes über szenische Rückblenden bis hin zum Rekapitulieren eines Lebensabschnitts bei einer tatsächlichen oder imaginären Rückkehr an die Orte der Alltagstraumata beziehungsweise zufälligen, arrangierten oder imaginierten Wiederbegegnungen.

Die zu Erinnerungsaugenblicken verdichteten Lebensgeschichten der Zeitzeugen des Zweiten Weltkrieges, der Aidskrise, von Scheidungsdramen oder unheilbarer Krankheit legen Zeugnis über eine zutiefst verunsicherte, „durch eine repressive Vaterautorität beherrscht[e] Gesellschaft“ ab, in der sich die Legitimationskrise traditioneller Geschlechterrollen, des Normdenkens sowie bestehender Machtverhältnisse deutlich abzuzeichnen beginnt (Mitscherlich 1967: 239). Aus Angst vor einem Beziehungs-, Existenz- oder Statusverlust verteidigt sie vehement ihr Wertesystem. Die konsequenten Ordnungshüter praktizieren eine ausgeprägte Schwarz-Weiß-Logik. Dieser binäre Strukturierungsmodus, das Lebensprinzip der Kriegs- und ersten Nachkriegsgeneration, provoziert den Bruch des Vaters mit dem homosexuellen Sohn, der bildungshungrigen Tochter mit dem Hausfrauendasein der Mutter oder des Ehemanns mit einer Frau, die ihre Rolle als unsichtbare Gattin eines Biedermanns nicht perfekt beherrscht. Die österreichische Bildungsreform der 1970er Jahre bietet jungen Frauen zumindest theoretisch die Chance auf ein selbstbestimmtes Leben frei von gesellschaftlichen Zwängen. Das folgende Textbeispiel aus „Figuren“ will vom Potential der aussagekräftigen Kurzgeschichte für ein soziales Gedächtnisarchiv überzeugen.

3. Das Erinnerungsdilemma in „Die Figuren“

In der Titelerzählung „Die Figuren“ ermuntert eine junge Ärztin ihre betagten Patienten, es sind Kriegsveteranen, zum Erzählen, um sie bei medizinischen Eingriffen abzulenken. Dabei stellt sie immer wieder die Diskrepanz zwischen erfahrener und medial zu einem konsumierbaren Geschichtsbild aufbereiteter Geschichte fest. Das subjektive Erfahrungsgedächtnis der Zeitzeugen deckt sich weder mit ihrer Familiengeschichte noch mit der Konstruktion von kollektiver Erinnerung in „Dokumentarfilmen“ über den Zweiten Weltkrieg, sodass sie sich trotz ihres Geschichtswissens „unter manchem, was sie erzählen, nichts Rechtes vorstellen kann“ (F 27). Die Patienten „reden, ob man sie fragt oder auch nicht fragt. Es sprudelt aus ihnen heraus, die Kriegsgefangenschaft, die Waffengattung und wo sie überall gewesen waren“ (ebd.). Der Wortschwall der „immer gleichen Geschichten“ wirkt befremdlich und unwirklich, bis er mit dem Tod der Patienten endgültig verstummt (ebd.). Doch das Mitteilungsbedürfnis täuscht. Sobald die Ärztin „nachhakt“ (ebd.), antworten die Veteranen mit Gemeinplätzen „wie soll es schon gewesen sein, heiß im Süden und kalt im Osten“ (F 27–28). Lediglich ein krebskranker Veteran erinnert sich genauer an ein Kriegserlebnis, das er noch vor seinem Tod mit der aufmerksamen Zuhörerin teilen will.

Am Ausgangspunkt seiner Erzählung steht ein materieller Erinnerungsträger. Verstohlen nimmt der Patent aus einer Schachtel eine Holzfigur mit einem „kahlen Kopf“ und „eine[r] grinsende[n] Fratze“, die die Ärztin mit den Fratzen eines „mittelalterliche[n] Kirchenportal[s], die das Böse vertreiben“ assoziiert (F 29). Die Holzfiguren sollen einen „Trupp verwahrloster Krieger nach der Schlacht“ (ebd.) darstellen, an denen der Veteran im Lazarett zu schnitzen begonnen hatte, um die Arbeit eines Kameraden fortzusetzen, der nicht mehr aus dem Operationssaal zurückgekommen ist. Außerdem wollte er seinem Neffen, der sich immer Zinnsoldaten gewünscht hatte, eine Freude damit machen. Die eigentümliche Idee, die Armee der vom Krieg Gezeichneten in Kriegsspielzeug zu verwandeln, käme allerdings einer Verharmlosung gleich. Sie würde eine ähnlich trügerische Kontinuität erzeugen wie die Fotos von „braungebrannten“ Soldaten in schnittigen Uniformen im Familienalbum (F 27). Ohne einen weiteren Gedanken daran zu verlieren, verwahrt der Patient die Holzfiguren, bis ihn die Erinnerung an die Todesangst im Krieg im Endstadium seiner unheilbaren Krebserkrankung einholt. Nach seinem Tod behält die Ärztin die Figur „mit dem lachenden Greisengesicht“ für sich als Mahnmal an die Bedeutung des Erfahrungsgedächtnisses, denn bei der Sterbebegleitung des Veteranen findet sie sich in ihrer Aufforderung zum Erzählen bestätigt (F 32). Der Veteran konnte seine Erfahrungen wiederum an die nächste Generation weitergeben.

Mit nur knapp über zehn Druckseiten steht „Die Figuren“ exemplarisch für die „beiläufige“ Aufarbeitung der Vergangenheit, die die Kurzgeschichte zu leisten vermag. Dabei werden keine historischen Fakten vermittelt, sondern es wird der Erfahrungshaushalt sozialer Gruppen erfasst, die sich aus verschiedenen Gründen nicht mitteilen konnten. Ihr Schweigen zu sozialen Tabus wird in den Erzählungen „Figuren“ gebrochen.

Literaturverzeichnis

Assmann, Aleida: Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: Beck 1999.

Assmann, Aleida /Dietrich Harth (Hrsg.): Mnemosyne: Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung. Frankfurt/Main: Fischer 1991.

Breznik, Melitta. Figuren. Erzählungen. München: Luchterhand 1999.

Burke, Peter. Geschichte als soziales Gedächtnis. In: Assmann/Harth, Mnemosyne. 1991, S. 289–304.

Durzak, Manfred. Die Deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. Autorenporträts, Werkstattgespräche, Interpretationen. Stuttgart: Reclam 1980.

Halbwachs, Maurice. On Collective Memory. [1952] Ed., trans. and intro by Lewis A. Coser. Chicago: The University of Chicago Press 1992.

Meyer, Anne-Rose. Die deutschsprachige Kurzgeschichte. Eine Einführung. Berlin: Erich Schmidt 2014.

Mitscherlich, Alexander/Mitscherlich, Margarete. Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens. München: Piper 1967.

Pratt, Marie Louise: The Short Story: The Short and the Long of It. The New Short Story Theories. Ed. Charles E. May. Athens: Ohio University Press 1994, S. 91–113.

Welzer, Harald (Hrsg.): Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung. Hamburg: Hamburger Edition 2001.

Welzer, Harald: Das soziale Gedächtnis. In: Ders., Das soziale Gedächtnis. 2001, S. 9–21.

Grenzen des Gedächtnisses – ergänzendes Erinnern: gelehrte Erinnerungstexte des 20./21. Jahrhunderts

Anna Axtner-Borsutzky (Bielefeld)

Abstract: Gelehrtenerinnerungen sind nicht selten thematisch verknüpft. Wiederholt wird dabei eine Praxis verwendet, die im folgenden Beitrag als „ergänzendes Erinnern" bezeichnet wird. Die Grenzen des Gedächtnisses machen es nötig, andere Erinnerungsberichte einzubeziehen, auf diese zu verweisen oder aus diesen zu zitieren. Dabei werden die eigenen Erinnerungslücken kompensiert, aber auch überschrieben oder verfälscht. Insbesondere Wissenschaftler, die sich schreibend erinnern, reflektieren und überprüfen ihre Erinnerungen anhand von Quellen und Forschung, wodurch die Arbeit an der Erinnerung und mit der Erinnerung angezeigt wird. Beispiele hierfür sind die die Erinnerungsberichte von Walter Müller-Seidel, Gerhard Neumann oder auch Hans Reiß.

Keywords: Erinnerungsbericht, Gelehrtenmemoiren, ergänzendes Erinnern, performatives Erinnern, wissenschaftliches Schreiben

1. Wanderer zwischen zwei Welten

Die in den vergangenen Jahren publizierten Erinnerungen einiger Gelehrter aus den Geschichts- und Literaturwissenschaften – darunter Klaus Garber (2019), Dietrich Geyer (1999), Walter Hinck (1998), Walter Müller-Seidel (2008), Gerhard Neumann (2018), ein Sammelband von Marcel Reich-Ranicki (2006), Hans Reiß (2009), Albrecht Schöne (2020), Fritz Stern (2006) und Peter Wapnewski (2005) – zeichnen sich nicht selten durch thematische und personelle Verknüpfungen aus. Dies mag nicht weiter verwundern, da innerhalb naheliegender Generationen berufliche Kontakte und Überschneidungen in der Vita zum Alltagsgeschäft gehören. Bemerkenswert ist allerdings, dass manche der Erinnernden die Fehlbarkeit ihrer Erinnerungsfähigkeit im Schreibprozess thematisieren und nach Ergänzungen suchend in andere Gelehrtenerinnerungen blicken.

Dieses Vorgehen möchte ich hier als „ergänzendes Erinnern" bezeichnen und an einem Beispiel erläutern. Die Praxis des ergänzenden Erinnerns wird immer dann sichtbar, wenn die Erinnernden an die Grenzen ihres Gedächtnisses stoßen – und diese nicht übergehen, sondern die Lücken andernorts zu füllen versuchen. Dabei geht es nicht nur um Inhalte. Vielmehr regt die Lektüre anderer Erinnerungen die eigene Erinnerungsfähigkeit an. Das von

etwa Gleichaltrigen Beschriebene kontextualisiert die eigenen Erinnerungsorte und -lücken – trotz der Gefahr der Überlappung eigener und fremder Erinnerungen (vgl. Koselleck 1999: 216).

Ein erinnernder Rückblick einer wissenschaftlich denkenden, arbeitenden und handelnden Person auf das gelebte Leben ist eine Wanderung zwischen zwei Welten – gleich dem „Zeitzeuge[n] als Wanderer zwischen zwei Welten", wie Martin Sabrow (2012) diesen Vorgang beschreibt. Die Grenzen des Gedächtnisses werden hier nicht negiert, sondern durchaus thematisiert. Dies führt zu der Notwendigkeit, die Erinnerungen abzugleichen und, wenn nötig, zu relativieren. Dieses Vorgehen ist zurückzuführen auf eine reflektierende und überprüfende Praxis, die dem wissenschaftlichen Schreiben inhärent ist (Depkat 2008: 276) – und unterscheidet Gelehrtenerinnerungen in ihrer Entstehung von Autobiographien anderer Art. Die Techniken des „rewriting", „controlling memory" und „expanding the individual view on the past by multiplying the perspectives" seien nach Volker Depkat (ebd.: 290) konstitutiv für das erinnernde Schreiben von Wissenschaftlern. Gerade der letzte Punkt, das Erweitern des individuellen Blicks, ist als Bestandteil des „ergänzenden Erinnerns" zu bewerten.

Im Bewusstsein über die Grenzen des Gedächtnisses werden diese benannt und ausgestellt. Walter Müller-Seidel spricht in seinem Erinnerungsbericht (vgl. Axtner-Borsutzky 2021) beispielsweise vom „Eigensinn der Erinnerung" [ebd.: 142|A[1]] – ein Begriff, den er wiederum aus einem Beitrag von Günther Gaus (vgl. 1982: 239) in Reich-Ranickis Erinnerungsbuch übernimmt, das er zur Auffrischung der eigenen Erinnerung an seine Schulzeit zu Rate zieht. So werden eigene Schwierigkeiten und Hürden mit den Erinnerungen abgeglichen mit anderen Fällen dieser Art, um sich einerseits abzusichern, andererseits auch vor sich selbst und seinem Gedächtnis über dessen Funktionsfähigkeit zu versichern.

2. *Arbeit* an *und* mit *der Erinnerung*

Die Praxis des „ergänzenden Erinnerns" wird meist institutionell oder räumlich begrenzt angewandt. So ist zum einen die Schulzeit ein Bereich, der oft davon betroffen ist, nicht zuletzt, da diese Zeit so weit zurückliegt, dass es vielfach keine gesicherten Erinnerungen dazu gibt. Zum anderen

1 Dieser Verweis bezieht sich auf die Edition des nachgelassenen Erinnerungsberichts, vgl. Axtner-Borsutzky 2022, Teil B. Die Siglen zeigen Seitenzahl und Fragment an. Die Edition ist unter folgendem Link zu finden: https://data.ub.uni-muenchen.de/289/ (letzter Zugriff: 24.02.2022).

handelt es sich oft um die Universitätszeit oder um ausgewählte Ereignisse, die zeithistorisch hervorstechen – wie der Zweite Weltkrieg und die Zeit des Nationalsozialismus.

Walter Müller-Seidel und Gerhard Neumann beispielsweise verwenden für ihre autobiographischen Rückblicke den Begriff „Erinnerungsbericht" (Müller-Seidel 2006; Neumann 2017: 310) und lehnen damit entschieden die Kategorien „Gelehrtenmemoiren" und „Autobiographie" ab. Mit dieser Bezeichnung bilden sie ihre Vorgehensweise ab, die eigenen Erinnerungen und die Thematisierung von deren Fehlbarkeit mit der Arbeitsweise des Wissenschaftlers zu verbinden, indem das Erinnerte überprüft, teilweise sogar mit Forschung versehen wird. Ergänzende Quellen können hier neben Forschungsbeiträgen und Erinnerungstexten anderer auch Tagebucheinträge, angefragte Archivmaterialien und Zeitungsartikel sein.

Ob und wie intensiv die Erinnernden weitere Erinnerungstexte konsultiert haben, lässt sich in der publizierten Schriftfassung nicht immer klar erkennen, da hier oftmals keine Zitation angewandt wird. Dies bedeutet aber nicht, dass keine weiterführenden Lektüren stattgefunden haben. So ist der Gang ins Archiv für die Untersuchung der Genese dieser Erinnerungstexte zentral, um ihre Zusammensetzung nachzuvollziehen. Anhand von Walter Müller-Seidels nachgelassener Materialsammlung und der Notizen für seinen Erinnerungsbericht lässt sich erkennen, dass er Erinnerungstexte von Karl Otto Conrady (1988), Dietrich Geyer (1999), Fritz Stern (2006), Hans Reiß (2009) sowie diverse Sammelbände konsultiert hat (Neven du Mont 2007; Reich-Ranicki 1982). Dieses Vorgehen kann als „Erinnerungsarbeit" bezeichnet werden – im Sinne der Arbeit *an* der Erinnerung und der Arbeit *mit* der Erinnerung. Die eigenen Erinnerungen müssen aufgefunden, gebündelt und sortiert werden. Diese Erinnerungsarbeit ist als Prozess zu betrachten, „der Vergangenheit zugleich herstellt und sich an ihr abarbeitet" (Jörissen & Marotzki 2008: 96). Diese Erinnerungsarbeit unter Einbezug des „ergänzenden Erinnerns" wird im Folgenden anhand eines Beispiels verdeutlicht.

3. *Ergänzendes Erinnern: Hans Reiß und Walter Müller-Seidel*

Ein sehr fragmentarisches Kapitel im letzten Drittel von Müller-Seidels Erinnerungsbericht sollte sich mit der Kafka-Rezeption in der Nachkriegszeit beschäftigen. Paul Böckmann, so steht es hier, habe bereits 1947 den in England lehrenden Hans Reiß nach Heidelberg eingeladen, um über Kafka zu sprechen. An dieser Stelle verweist Müller-Seidel – aus Zeitmangel oder aus anderen Gründen – auf Hans Reiß' Autobiographie „vgl. die Autobiographie von Hans Reiß" [183|A], um Näheres zu diesem Thema zu erfahren.

Reiß (2009: 180) schildert diesen Besuch wiederum in *seinen* Erinnerungen und merkt an, dass außer Paul Böckmann, dem älteren Kollegen Reinhard Buchwald und Walter Müller-Seidel „keiner der Anwesenden je eine Zeile von Kafka gelesen“ hatte. Die von Böckmann eröffnete Möglichkeit habe für Reiß das freudige Gefühl erzeugt, „deutschen Studenten neue Wege zu öffnen“ (Reiß 2009: 181).

Reiß führt in diesem Kapitel seiner Erinnerungen aus, dass die Verlage in seiner Wahlheimat Großbritannien die Qualität seiner Kafka-Arbeit zwar schätzten, sie jedoch ablehnten, mit der Begründung, „dass ein angesehener Universitätsverlag keine Monographie über einen noch nicht etablierten Schriftsteller wie Kafka publizieren könne“ (Reiß 2009: 146). Walter Müller-Seidel, den Reiß (2009: 180) hier bezeichnet als einen „zuverlässigen, großartigen Menschen und vorzüglichen Gelehrten, der einen Lehrstuhl in München fast zweieinhalb Jahrzehnte lang mit großem Erfolg innehatte, mehr als 250 Dr. phil. Dissertationen erfolgreich betreute, 14 Habilitierte unter seinen Schülern hat und Grundlegendes über Heinrich von Kleist, Theodor Fontane und die Weimarer Klassik geschrieben hat“, habe ihm geholfen, das Buch beim Verlag Lampert Schneider in Heidelberg zur Publikation unterzubringen (vgl. Reiß 1956). In diesem Abschnitt geht es jedoch nicht nur um die Konstellation in Heidelberg, die Böckmann, Reiß und Müller-Seidel zusammengebracht hat, sondern auch um die Fremdbeschreibung Müller-Seidels aus der Feder von Hans Reiß’. Müller-Seidel besteht in seinem Erinnerungsbericht darauf „Persönliches und Privates“ [21|A1] außer Acht zu lassen, er stellt sich nicht selbst in den Mittelpunkt. Mit dem Verweis auf Hans Reiß’ Aussagen über ihn bringt er jedoch die Perspektive einer weiteren Person auf sich ein, die sich nicht nur an dieselben Situationen erinnert, sondern auch den persönlichen Eindruck über das Gegenüber offen schildert. Reiß schreibt nämlich über Müller-Seidel weiterhin:

> Die Konsequenz seines Denkens und sein Arbeitseinsatz sind bewundernswert. Er lebt für die Wissenschaft. Seine Kenntnis der Primär- und Sekundärliteratur wie auch die Gründlichkeit seiner Schriften und die Schärfe seines Urteils sind beispielhaft. Seine Bücher über die ‚Literarische Wertung‘, über Fontane und über Kafka wie auch viele seiner Aufsätze sind bedeutend. Bei seinen Vorträgen in Bristol, als er einmal drei Wochen lang bei uns weilen konnte, war sein pädagogisches Talent zu bewundern. Er konnte auf die englischen Studenten eingehen und ihnen schwierige Gedankengänge auf klare, anschauliche Weise darstellen. Dadurch vermied er den Fehler mancher deutscher Gelehrter, die sich nicht darüber im klaren sind, dass englische Studenten zwangsläufig nicht dieselben Kenntnisse der deutschen Literatur und Sprache haben können wie deutsche. (Reiß 2009: 185).

Müller-Seidels wissenschaftliche Haltung und Vorgehensweise werden hier außerordentlich positiv dargestellt. Neben Müller-Seidels bewundernswertem wissenschaftlichen Habitus hebt Reiß auch dessen politische Einstellung besonders hervor: „Sein Hass auf den Nationalsozialismus war besonders in den ersten Jahren nach dem Kriege sehr willkommen, als manche deutsche Gelehrte noch keineswegs bereit waren, unmissverständlich von der Gedankenwelt des Dritten Reiches abzurücken. Erst der Erfolg der Bundesrepublik brachte auch hier den Wandel." (Reiß 2009: 185 f.) So gelingt es Müller-Seidel in seinem eigenen Erinnerungsbericht, nicht nur die Heidelberger Situation in der Nachkriegszeit aus zwei Perspektiven zu schildern bzw. schildern zu lassen und seine eigene Erinnerung damit zu ergänzen, sondern bewirkt dadurch auch, dass eine Charakterisierung seiner Person aufgenommen wird, ohne diese selbst zu leisten.

Ähnliches findet sich in Walter Müller-Seidels Erinnerungsbericht auch in Bezug auf die Schulzeit. Widerholt werden hier Zeitzeugenerinnerungen konsultiert. Beispielsweise wird ein Zitat von Dietrich Geyer dazu verwendet, die eigene Erinnerung an die Schule zu bekräftigen. Neben dem Hinweis auf den typischen Lebensverlauf der „Generation mit den Jahrgängen von etwa 1916–1929" [45|B1], die eine geschundene Generation sei, stellt Müller-Seidel die Aussage Dietrich Geyers (1999: 97) [23|B1], dass diese Jahrgänge „eine ähnlich zerstückelte, verkürzte und von den Zeitläufen deformierte Schulausbildung hinter sich hatte[n]". Diese Vorgehensweise ist einer Authentifizierungsstrategie nicht unähnlich. Zwar wird von den Erinnernden nicht behauptet, uneingeschränkt die historische Situation berichten zu können. Durch den Verweis auf ähnliche Erinnerungen erhält die eigene Erinnerung jedoch mehr Geltung.

4. Schlussbetrachtung

Die Grenzen des Gedächtnisses sind für die Erinnerungstexte weniger als Problem anzusehen, vielmehr eröffnen sie einen Raum, in dem ergänzendes Erinnern überhaupt erst möglich wird. Unter Berücksichtigung der Einsicht in die Fehlbarkeit von Erinnerung erweitern sich die erinnernden Schreibweisen, da auf Hilfsmittel und sekundäre Quellen zurückgegriffen werden muss, die das eigene Gedächtnis unterstützen, dabei jedoch Überlappungen und Erweiterungen der Erinnerung in Kauf nehmen. Die Grenzen sind hier als Chancen zu begreifen.

Literaturverzeichnis

Axtner-Borsutzky, Anna: Walter Müller-Seidels fragmentarischer Erinnerungsbericht. Autobiographik und Wissenschaft im 20. Jahrhundert. Berlin: Peter Lang 2022.

Conrady, Karl Otto: Miterlebte Germanistik. Ein Rückblick auf die Zeit vor und nach dem Münchener Germanistentag von 1966. In: Diskussion Deutsch 19, 1988, S. 126–143.

Depkat, Volker: Autobiography between Memory and Historiography. In: Hans-Jürgen Grabbe/Sabine Schindler (Hrsg.): The merits of memory. Concepts, contexts, debates. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2008, S. 275–297.

Garber, Klaus: LebensReise. Blätter des Gedenkens. Köln: Vandenhoeck & Ruprecht 2019.

Gaus, Günther: Der Eigensinn der Erinnerungen. In: Marcel Reich-Ranicki (Hrsg.): Meine Schulzeit im Dritten Reich. Erinnerungen deutscher Schriftsteller. Köln: Deutscher Taschenbuch-Verlag 1982, S. 239–253.

Geyer, Dietrich: Reussenkrone, Hakenkreuz und Roter Stern. Ein autobiographischer Bericht. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999.

Hinck, Walter: Im Wechsel der Zeiten. Leben und Literatur. Bonn: Bouvier 1998.

Jörissen, Benjamin/Marotzki, Winfried: Mediale Inszenierungen des Erinnerns und Vergessens. In: Margret Dörr (Hrsg.): Erinnerung, Reflexion, Geschichte. Erinnerung aus psychoanalytischer und biographietheoretischer Perspektive. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2008, S. 93–105.

Koselleck, Reinhardt: Die Diskontinuität der Erinnerung. In: DZPhil 47, 1999, S. 213–222.

Müller-Seidel, Walter: Zur Literaturwissenschaft der sechziger Jahre – Ein Erinnerungsbericht. In: Konrad Ehlich (Hrsg.): Germanistik in und für Europa: Faszination, Wissen: Texte des Münchener Germanistentages 2004. Bielefeld: Aisthesis 2006, S. 169–177.

Neumann, Gerhard: Selbstversuch. Freiburg/B.: Rombach Verlag 2017, S. 310.

Neven Du Mont, Alfred (Hrsg.): Jahrgang 1926/1927. Erinnerungen an die Jahre unterm Hakenkreuz. Köln: Du Mont 2007.

Reich-Ranicki, Marcel: Meine Schulzeit im Dritten Reich. Erinnerungen deutscher Schriftsteller. Köln: Deutscher Taschenbuch-Verlag 1982.

Reiß, Hans: Reiß, Hans: Erinnerungen aus 85 Jahren. München: Petrarca-Verlag 2009.

Reiß, Hans: Franz Kafka. Eine Betrachtung seines Werkes. Heidelberg: Lambert Schneider 1956.

Sabrow, Martin: Der Zeitzeuge als Wanderer zwischen zwei Welten. In: Ders./Norbert Frei (Hrsg.): Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945. Göttingen: Wallstein 2012, S. 13–32.

Stern, Fritz: Fünf Deutschland und ein Leben. Erinnerungen. München: C. H. Beck 2006.

Wapnewski, Peter: Mit dem anderen Auge. Erinnerungen 1922–1959. Bd. 1. Berlin: Berlin-Verlag 2005.

Wapnewski, Peter: Erinnerungen 1959–2000. Bd. 2. Berlin: Berlin-Verlag 2006.

Lücken im kollektiven und kommunikativen Gedächtnis. Zur Thematisierung von Zwangsarbeit in Natascha Wodins „Sie kam aus Mariupol“ (2017)

Friederike Eigler (Washington)

Abstract: Für die individuelle und kollektive Erinnerung an die europäische Geschichte der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts spielen Archive eine zunehmend wichtige Rolle. Im Zentrum dieses Beitrags steht der Umgang mit Archivdokumenten in „Sie kam aus Mariupol“ (2017). Natascha Wodin rekonstruiert in diesem Text die Biographie der Mutter, die das aus der Ukraine stammte und während der Zweiten Weltkrieges als Zwangsarbeiterin nach Deutschland kam. „Sie kam aus Mariupol“ ist ein Beispiel dafür, dass die „Wende zum Archiv“ kein Manko für sogenannte Erinnerungstexte sein muss, sondern zu einem nuancierten und kritischen Umgang mit der Vergangenheit und ihren Nachwirkungen führen kann.

Keywords: Wende zum Archiv (archival turn), postmemory, Erinnerungstexte, kollektives Gedächtnis, Trauma, transgenerationelle Traumata, NS-Deutschland, Zwangsarbeit, Zweiter Weltkrieg, Ukraine, Nachkriegsdeutschland.

1. Einleitung

In den zahlreichen Erinnerungstexten der vergangenen Jahrzehnte, in denen es um die transgenerationellen Nachwirkungen von Nazi-Deutschland, den Holocaust und den Zweiten Weltkrieg geht, trifft man nur selten auf eine Auseinandersetzung mit dem Thema Zwangsarbeit. Bis heute ist auch in der deutschen Öffentlichkeit wenig über das Ausmaß und die Rolle der Zwangsarbeit bekannt, obwohl es sich hier um einen elementaren Bestandteil nationalsozialistischer Ideologie und Politik handelt hat. Schätzungen gehen von insgesamt 20 Millionen Menschen aus, die im Laufe des Krieges gezwungen worden sind, für Nazi-Deutschland zu arbeiten. Dazu gehörten KZ-Häftlinge und Kriegsgefangene, aber auch etwa acht Millionen Zivilisten, vornehmlich aus osteuropäischen Ländern und der Sowjetunion. Diese sogenannten „Ostarbeiter“ sind entweder in den besetzten Gebieten selbst zwangsverpflichtet oder nach Deutschland deportiert und unter anderem in der Landwirtschaft und der Kriegsindustrie unter meist unmenschlichen Bedingungen eingesetzt worden. Viele haben diese Arbeitseinsätze nicht überlebt, wobei genaue Opferzahlen

unbekannt sind.[1] Ein anderes Kapitel zum Thema Zwangsarbeit betrifft das Kriegsende und die erste Nachkriegszeit. Insbesondere Polen und die Sowjetunion, also die vom deutschen Vernichtungskrieg besonders stark betroffenen Länder, haben nicht nur deutsche Kriegsgefangene, sondern auch eine beträchtliche Anzahl von deutschen Zivilisten zur Zwangsarbeit eingesetzt. Insgesamt sind etwa vier Millionen Personen davon betroffen gewesen. Dieser Aspekt von Zwangsarbeit, der hinsichtlich der Umstände und der Dimension zwar nicht vergleichbar ist mit der NS-Zeit, aber dennoch weitreichende Auswirkungen auf Nachkriegsbiographien gehabt hat, ist bisher noch weitaus weniger Aufmerksamkeit im kollektiven Gedächtnis zuteil geworden.[2]

Vor diesem Hintergrund ist es bemerkenswert, dass sich die Autorinnen Natascha Wodin und Susanne Fritz dieses Themas in den letzten Jahren aus ganz unterschiedlicher Perspektive angenommen haben und damit auf das kollektive Vergessen von Zwangsarbeit aufmerksam machen. In Wodins „Sie kam aus Mariupol" (2017) geht es um ihre aus der Ukraine stammende Mutter und die Zwangsarbeit während des Krieges in Nazi-Deutschland. „Wie kommt der Krieg ins Kind" (2018) von Susanne Fritz handelt von der aus der deutsch-polnischen Region Posen stammenden Mutter der Autorin. Bei Kriegsende ist die Vierzehnjährige auf der Flucht von den Sowjets festgenommen und zu vier Jahren Schwerstarbeit in einem polnischen Lager verurteilt worden. Ein zentrales Anliegen der Autorinnen ist es, mit ihren Büchern mehr Bewusstsein für das Ausmaß und die Nachwirkungen von Zwangsarbeit in der deutschen Öffentlichkeit zu erzeugen. Die Mütter von Wodin und Fritz haben zu Lebzeiten weitgehend über ihre traumatischen Erfahrungen geschwiegen. In beiden Texten steht daher nicht nur deren Schicksal im Zentrum, sondern auch der mühsame Prozess der Rekonstruktion ihrer Biographien. Der vorliegende Beitrag beschränkt sich auf Wodins Text,[3] wobei zunächst der größere gedächtnistheoretische Rahmen skizziert wird.

1 Vgl. Eintrag „Forced labor: in depth". In: Holocaust Encyclopedia. <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/forced-labor-in-depth> (letzter Zugriff: 11.08.2021); vgl. Stiftung „Erinnerung, Verantwortung und Zukunft"/Freie Universität Berlin/Deutsches Historisches Museum (Kooperationspartner): Zwangsarbeiterarchiv 1939–1945. <https://www.zwangsarbeit-archiv.de/> (letzter Zugriff: 30.08.2020).

2 Eine der wenigen Ausnahmen ist der mehrfach ausgestrahlte Dokumentarfilm von Landsberger, Alexander (Regisseur): Verschleppt. Das Schicksal der zivilen deutschen Zwangsarbeiter. 2019. <https://www.br.de/mediathek/video/verschleppt-doku-das-schicksal-der-zivilen-deutschen-zwangsarbeiter-av:5dd3c8882786bb001a499b62> (letzter Zugriff: 11.08.2021).

3 In folgendem Artikel setze ich mich mit dem Text von Fritz auseinander: Eigler, Friederike: Postmemory and Implication: Susanne Fritz Revisits the Post/War Period in „Wie kommt der Krieg ins Kind" (2018). In: Humanities. 2020/2021. Sonderheft zu Aspects of Contemporary German Fiction, hrsg. V. Helmut Schmitz.

Zu den hier relevanten Aspekten der Gedächtnistheorie gehört zum einen die transgenerationelle Weitergabe und Weiterwirkung traumatischer Erfahrungen. Für die nachhaltige Wirkung verschwiegener oder nur in Andeutungen thematisierten Erinnerungen der Zeitzeugen auf die nachfolgenden Generationen hat Marianne Hirsch (1997: 22) den Begriff „postmemories" geprägt. Zum anderen geht es um den Rückgriff auf Dokumente und Archive unterschiedlicher Art, ein Phänomen, das als „archival turn" in der Erinnerungskultur bezeichnet wird (Hirsch 2012: 227–249). Damit ist der Übergang von den Zeitzeugen zu den Generationen ihrer Kinder und Enkel gemeint, die diese Zeit nicht mehr selber erlebt haben und damit auf sekundäre Dokumente und „Ersatz-Erinnerungen"[4] angewiesen sind. Im Gegensatz zur historiographischen Forschung dienen in literarischen und familiengeschichtlichen Darstellungen textliche und visuelle Dokumente nicht nur als Belegmaterial historischer Vorgänge, sondern auch als materielle Zeugnisse, die eine nachträgliche und vermittelte Erinnerung an individuelle Lebensläufe erst ermöglichen (Hirsch 2012: 22–24). Archivfunde werden damit potentiell zu Erinnerungsobjekten.

Dora Osborne untersucht diese Rolle von Archiven in „What Remains: The Post-Holocaust Archive in German Memory Culture" (2020) und identifiziert dabei neue Möglichkeiten wie auch Risiken der Erinnerungsarbeit: „The return to archive work for which I argue has the potential to encourage deeper, more nuanced, and even critical engagements with the Nazi past, but it might also provide a mode for the perpetuation of unquestioning memory work as duty and penance." (Osborne 2020: 14) Mit Bezug auf „Sie kam aus Mariupol" wäre also zu fragen, inwiefern der Rückgriff auf Archivmaterialien mit einem nuancierten Umgang mit der individuellen und kollektiven Geschichte einhergeht.

2. Zur Thematisierung von Zwangsarbeit in Natascha Wodins „Sie kam aus Mariupol"

Der Titel es Romans bezieht sich auf die ukrainische Hafenstadt Mariupol, in der Jewgenia Iwaschtschenko, die Mutter der Autorin, im Jahre 1920, während des ukrainischen Bürgerkriegs, geboren worden ist. Das Buch besteht aus vier Teilen, die sich weitgehend an den Lebensphasen der Mutter orientieren und

4 Alison Landsberg (2004) hat mit Bezug auf fiktionalisierte Geschichtsdarstellungen den Begriff „prosthetic memories" geprägt.

mit ihrem Selbstmord im Jahr 1956 enden.[5] Auf der Ebene der Schreibgegenwart dokumentiert die Autorin ihre schrittweise Entdeckung von Archivmaterialien, aufgrund derer die Rekonstruktion der Biographie ihrer Mutter überhaupt erst möglich wird. So macht Wodin etwa mit Hilfe des Internets und eines russischen Hobby-Genealogen einige noch lebende Familienmitglieder in der Ukraine ausfindig. Sie stößt dabei auch auf Familienphotos, die ihr zum ersten Mal Einblick in die ehemals privilegierte Herkunft der Mutter geben. Die Autorin spricht hier von ihrem Schock über die „Fallhöhe" der in eine adelige Familie geborenen Jewgenia, die dann im Nationalsozialismus zu den sogenannten „slawischen Untermenschen" gezählt wird, einen Begriff den Wodin (2017: 41, 44, 297) ohne Anführungsstriche verwendet. Neben den familiären Dokumenten macht Wodin offizielle Dokumente aus der Ukraine, der Sowjetunion, aus Nazi-Deutschland und von der US-amerikanischen Besatzungsmacht ausfindig. Zusammen mit einigen wenigen persönlichen Dokumenten der Mutter, ihrem „gesamten Familienerbe" (Wodin 2017: 31)[6] gelingt es ihr, die Eckdaten ihrer Biographie zu rekonstruieren. „Sie kam aus Mariupol" ist damit ein Beispiel für die erwähnte „Wende zum Archiv". Die Freude der Autorin über immer neue Archivfunde – und der dadurch mögliche Zugang zu der ihr bisher weitgehend unbekannten Geschichte ihrer Mutter und deren Familie – stehen dabei in seltsamem Kontrast zu den zahlreichen verstörenden (kollektiven und familiengeschichtlichen) Ereignissen, von denen sie auf diese Weise erfährt.

In den Lebensbrüchen der Mutter und ihrer Familie spiegeln sich die gewaltsamen Umbrüche, Krisen und Kriege im Europa der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Dazu gehört insbesondere der lange und äußerst brutale ukrainische Bürgerkrieg (1917–1921), der in die Angliederung der Ukraine an die Sowjetunion mündet. Für die aristokratische Familie der Mutter bedeutet dies den Verlust aller Privilegien und ihres gesamten Besitzes. Die sowjetische Zwangskollektivierung, die den Hungertod von Millionen Menschen in der Ukraine zur Folge hat (Holodomor), überlebt die Familie nur mit Hilfe einer früheren Hausangestellten, die sich um die nötigsten Lebensmittel kümmern kann. Der Überraschungsangriff von NS-Deutschland auf die UDSSR (1941) und die darauffolgende brutale Besetzungspolitik führt unter anderem zur erwähnten Zwangsverpflichtung und Deportation unzähliger Zivilisten,

5 Für die gelungene sprachliche Gestaltung dieser so persönlichen wie kollektiven Geschichte wurde Wodin mehrfach ausgezeichnet. U. a. erhielt sie den Alexander Döblin Preis (2015) und den Leipziger Buchpreis (2017).

6 Wodin (2017: 28–31) beschreibt dieses spärliche „Familienerbe" detailliert im ersten Teil ihres Buches: Es besteht aus drei Familienphotos, einer Ikone, der Heiratsurkunde der Eltern und der NS-Arbeitskarte der Mutter. Die Verweise auf den Roman erfolgen nachstehend mit der Sigle „M" mit Seitenzahl direkt im Text.

darunter die Eltern der Autorin, nach Deutschland. Wodin verweist hier auf eine nach dem Krieg in Mariupol angebrachte Gedenktafel, die an die mehr als 60.000 nach NS-Deutschland deportierten Einwohner erinnert, von denen mindestens 6.000 nicht überlebt haben (M 86). Nach Kriegsende stehen die in die Sowjetunion zurückkehrenden (bzw. zwangsrepatriierten) ehemaligen Zwangsarbeiter unter dem Kollektiv-Verdacht der Kollaboration mit den Nazis, was – schreckliche Ironie der Geschichte – in vielen Fällen mit der Verschickung in sowjetische Arbeitslager geahndet wird (M 287–288). Den Eltern der Autorin gelingt es, vermutlich aufgrund eines bürokratischen Fehlers (in ihren Papieren ist fälschlich Krakau als Herkunftsort eingetragen, M 288), in Deutschland zu bleiben, wo sie in Nürnberg eine Notunterkunft finden.

Die Frage nach der Schreibmotivation führt zu den eigenen Kindheitserinnerungen der Autorin, die 1945, kurz nach Kriegsende, in Nürnberg geboren wird. Natascha Wodins Kindheit fällt mit der letzten Lebensphase ihrer Mutter zusammen. Zeitlich geht es um das erste Nachkriegsjahrzehnt in Deutschland, das für die Familie geprägt ist durch die weiter andauernde Diskriminierung der ehemaligen „Ostarbeiter“ und durch materielle Not, vor allem aber durch das psychische Leid der Mutter bei gleichzeitigem Schweigen über die unmittelbare Vergangenheit. Eine der spärlichen Andeutungen auf traumatische Erlebnisse findet sich in der folgenden Äußerung der Mutter, die Wodin mehrfach zitiert: „Wenn du gesehen hättest, was ich gesehen habe . . .“ (M 28) Die damals acht- oder neunjährige Autorin verbindet diese Worte mit einem Gesichtsausdruck der Mutter, der von bodenlosem Entsetzen zeugt. Dieses Bild sei ihr zum „Inbegriff“ (M 28) der Erinnerung an die Mutter geworden.[7] Das Buch erscheint vor diesem Hintergrund als ein Versuch der Autorin, die verstörenden Andeutungen der Mutter sowie die möglichen Verbindungen zu ihrem Freitod zu begreifen.

Bei ihrer Recherche ist die Autorin auf Archive unterschiedlicher Art angewiesen. Archive sind jedoch bekanntlich keine zuverlässigen Informationsquellen. Osborne verweist mit Bezug auf Michel Foucault und Jacques Derrida auf die Verquickung von Archiven und Herrschaftsverhältnissen und beschreibt das daraus entstehende Dilemma folgendermaßen: Dokumente bezeugen bestehende Machtverhältnisse und sind zugleich Produkt derselben, sind also weder transparent noch neutral (vgl. Osborne 2020: 8–9, 174). Mit Bezug auf „Sie kam aus Mariupol“ wäre also zu fragen, wie sich Wodin zu den verwendeten Dokumenten verhält, die aus den Archiven des Stalinismus, des Nationalsozialismus oder der Alliierten stammen und die oft die einzige Grundlage für die rekonstruierte Biographie der Mutter bilden.

7 Die Rolle von „postmemories“ in der Biographie der Autorin und die Darstellung ihrer von Diskriminierung und Liebesentzug geprägten Kindheit können im Rahmen dieses kurzen Beitrages nicht behandelt werden.

Diese Frage stellt sich etwa, wenn Wodin die Bedingungen untersucht, unter denen die Mutter als Zwangsarbeiterin nach Nazi-Deutschland kommt. Unterlagen der amerikanischen Alliierten zufolge ist die Mutter vorher, also noch in der Ukraine, für die dortige Nazi-Besatzung tätig (zunächst in Mariupol, später in Odessa). Es sind die Umstände zu berücksichtigen, unter denen die amerikanischen Alliierten zu diesen Informationen kommen. Die Unterlagen dokumentieren, dass die Eltern sich wiederholt vergeblich um die Ausreise in die USA bemühen, also vermutlich ein Interesse daran haben, ihre Situation als höchst prekär darzustellen. Die in den Ausreiseanträgen enthaltenen Informationen legen nahe, dass die Eltern vor den Sowjets fliehen und diese möglicherweise mehr fürchten als die Nazis. Es bleibt offen, ob dies aufgrund der aristokratischen Herkunft der Familie oder aufgrund der Arbeit für die Nazi-Besatzung der Fall ist. Wodin zufolge ist es also durchaus möglich, dass die Mutter nicht von den Nazis nach Deutschland deportiert wird, sondern vor der sowjetischen Armee flieht, als diese die Ukraine zurückerobert. Den Leserinnen und Lesern bleibt es überlassen, die mögliche Kollaboration der Mutter mit den Nazis unter diesen historischen Bedingungen zu bedenken. Es ist eine der Stärken des Textes, dass die Autorin diese schwierigen Fragen nach der partiellen Implikation der Mutter nicht meidet, sondern direkt anspricht (vgl. Rothberg 2019). Hier zeigt sich exemplarisch, auf welche Weise die Verwendung von Archivdokumenten zu einem nuancierten und kritischen Umgang mit Aspekten der Familiengeschichte führen kann.

Nicht nur die genauen Umstände, unter denen die Mutter nach Deutschland kommt, bleiben im Dunkeln. Auch darüber, wie das Leben der Mutter als Zwangsarbeiterin für den Flickkonzern in Leipzig aussieht, gibt es keine persönlichen Dokumente. Wodin illustriert daher die Behandlung bzw. Ausbeutung von Zwangsarbeiterinnen und Zwangsarbeitern in Nazi-Deutschland mit Hilfe vielfältiger Sekundärquellen. Bei der folgenden Aufstellung handelt es sich lediglich um eine Auswahl der von Wodin erwähnten bzw. zitierten Quellen: NS-Propagandamaterial zur Anwerbung von ukrainischen Arbeiterinnen und Arbeitern; Dokumente zur nationalsozialistischen Rassenhierarchie, bei der die „Slaven“ weit unten angesiedelt sind (danach folgten nur noch Sinti, Roma und Juden); entwürdigende Berichte von SS-Angehörigen zur Behandlung von Zwangsarbeitern; ein Bericht des Schriftstellers Franz Fühmann von der Ostfront über die Zwangsdeportation von ukrainischen Frauen; Quellen zu den miserablen Lebensbedingungen in den Arbeitslagern; der Bericht eines Zwangsarbeiters zum fehlenden Schutz bei alliierten Bombenangriffen und Akten aus dem Gerichtsprozess gegen den Flickkonzern nach Kriegsende (Unschuldsbeteuerungen von Flick werden mit Zeugnissen der Betroffenen von extremer Ausbeutung kontrastiert).[8] Die Gegenüberstellung

8 Zu dem Roman gehört ein Quellenverzeichnis mit genauen Angaben zu diesen Dokumenten (M 363–64).

dieser vielfältigen Quellen spricht hier für sich, das heißt es wird deutlich, in welchem Maße es sich bei einigen der Dokumente um nationalsozialistische Propaganda handelt.

Mit Hilfe der mehrdimensionalen Darstellung der Situation der Zwangsarbeiterinnen und Zwangsarbeiter in Nazi-Deutschland versucht Wodin sich den Erfahrungen der Mutter anzunähern. In einigen Passagen stellt sie sich die Lage der Mutter konkret vor, etwa im Kontext eines Berichts, aus dem hervorgeht, dass Zwangsarbeiterinnen und Zwangsarbeiter den massiven Luftangriffen Leipzigs schutzlos ausgeliefert sind: „[N]ach den deutschen Bomben [. . .] auf Mariupol [. . .], nach den sowjetischen Bomben während der Schiffsüberfahrt [. . .] ist sie in den Bombenhagel der Amerikaner und Engländer geraten“ (M 279–280). Mit Hilfe dieses Kommentars wird momenthaft vorstellbar, wie sich im Schicksal der Mutter traumatische Erfahrungen aus unterschiedlichen ideologischen und zeitlichen Kontexten überlagern und verstärken. Dennoch bleibt im Zentrum des Textes eine Leerstelle. Trotz des umfangreichen Archivs, das Wodin zusammenstellt, gelingt an keiner Stelle der Zugang zu den konkreten Erfahrungen, zum Denken und Fühlen der Mutter. Was bleibt ist die Kindheitserinnerung der Autorin an das bodenlose Entsetzen in den Augen der Mutter.

3. Schlussbemerkung

Es gelingt der Autorin mit der Darstellung eines Einzelschicksals, die Bedeutung und Auswirkung von Zwangsarbeit zu illustrieren und möglicherweise auf das kollektive Gedächtnis Einfluss zu nehmen. Zusammenfassend ist zu sagen, dass Wodin die Verwendung von historischen Dokumenten mit einer kritischen Distanz zu den jeweiligen Archiven verknüpft. Anstatt den falschen Eindruck von Authentizität zu erwecken, respektiert sie die Grenzen des Zugangs zur Geschichte ihrer Mutter. „Sie kam aus Mariupol“ ist damit ein Beispiel dafür, dass die „Wende zum Archiv“ kein Manko für sogenannte Erinnerungstexte sein muss, sondern zu einem nuancierten und kritischen Umgang mit der Vergangenheit und ihren Nachwirkungen führen kann.

Literaturverzeichnis

Eigler, Friederike. Postmemory and Implication: Susanne Fritz Revisits the Post/War Period in „Wie kommt der Krieg ins Kind“ (2018). In: Humanities 2020/21.

Special Issue on „Aspects of Contemporary German Fiction“, Hrsg. v. Helmut Schmitz.
Fritz, Susanne. Wie kommt der Krieg ins Kind. Göttingen: Wallstein 2018.
Hirsch, Marianne. The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust. New York, NY: Columbia UP 2012.
Hirsch, Marianne Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory. Cambridge, MA: Harvard UP 1997.
Landsberg, Alison. Prosthetic Memories. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture. New York, NY: Columbia UP 2004.
Landsberger, Alexander (Regisseur): Verschleppt. Das Schicksal der zivilen deutschen Zwangsarbeiter. Dokumentarfilm 2019. <https://www.br.de/mediathek/video/verschleppt-doku-das-schicksal-der-zivilen-deutschen-zwangsarbeiter-av:5dd3c8882786bb001a499b62> (letzter Zugriff: 11.08.2021).
Osborne, Dora. What Remains: The Post-Holocaust Archive in German Memory Culture. Rochester, NY: Camden 2020.
Rothberg, Michael. The Implicated Subject. Beyond Victims and Perpetrators. Palo Alto, CA: Stanford UP 2019.
Stiftung „Erinnerung, Verantwortung und Zukunft“/Freie Universität Berlin/Deutsches Historisches Museum (Kooperationspartner): Zwangsarbeit 1939–1945. Digitales Interview-Archiv. <https://www.zwangsarbeit-archiv.de/> (30.08.2021).
USHMM (US Holocaust Memorial Museum) – Holocaust Encyclopedia: Eintrag „Forced labor: in depth“. <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/forced-labor-in-depth> (letzter Zugriff: 11.08.2021).
Wodin, Natascha. Sie kam aus Mariupol. Reinbek: Rowohlt 2017.

Das Unerzählbare erzählen. Traumadarstellung in Robert Menasses „Die Vertreibung aus der Hölle“ (2001)[1]

Manuel Maldonado Alemán (Sevilla)

Abstract: Traumatische Verletzungen sind langfristig mit Störung des Selbst und mit dem Erleben von Ohnmacht eng verbunden. Aufgrund der bedrohlichen Gegenwärtigkeit einer unbewältigten Vergangenheit und der Erschütterung seiner psychischen Integrität ist das traumatisierte Subjekt nicht in der Lage, das vergangene Geschehen als etwas Vergangenes zu erinnern. Das traumatische Erlebte lässt sich dann nicht sinnstiftend in Worte fassen und kann nicht in das narrative Gedächtnis integriert werden. Ein bewusstes Erinnern, das die Wirklichkeit des Erlebten anerkannt und die traumatische Erfahrung in Narration überführt, ist allerdings die Grundvoraussetzung für die Überwindung des Traumas. Die Literatur zeigt, wie das Trauma trotz seiner charakteristischen Unsagbarkeit erzählt werden kann, auch in den Fällen, wo die Grenzen des Erzählbaren explizit vorgeführt werden. Der Beitrag untersucht die narrative Inszenierung traumatischer Erfahrung in Robert Menasses Roman „Die Vertreibung aus der Hölle“.

Keywords Traumafolgestörung, Traumadarstellung, Kryptojuden, Robert Menasse, Die Vertreibung aus der Hölle

1. Das Unerzählbare als Traumamerkmal

Das Trauma, das als Verletzung der Psyche, als „the breach in the mind’s experience of time, self, and the world“ (Caruth 1996: 4) betrachtet wird und mit dem Erleben von Ausgeliefertsein und Ohnmacht einhergeht, wirkt in der Regel dauerhaft fort. Die traumatische Erschütterung der psychischen Integrität des Subjekts ist mit einer „Störung, ja Zerstörung von Identität“ (Assmann 2006: 68) eng verbunden, was „ein beschädigtes Selbst“ (Assmann 1999: 258) hervorbringt und das Gefühl, die geistige Kontrolle über die Umwelt sowie die Macht über sich verloren zu haben. Betroffene sind durch die bedrohliche Gegenwärtigkeit einer „unbewältigbaren Vergangenheit in ihrer Persönlichkeitsbildung langfristig gestört“ (Assmann 2006: 94) und deshalb nicht in

1 Dieser Beitrag ist im Rahmen eines vom spanischen Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (Agencia Estatal de Investigación) und Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) finanzierten Forschungsprojektes über „Constelaciones híbridas. Transculturalidad y transnacionalismo en la narrativa actual en lengua alemana“ (PGC2018-098274-B-I00) entstanden.

der Lage, das vergangene Geschehen als etwas Vergangenes zu erinnern. Die posttraumatische Situation ist durch sich aufdrängende und belastende Erinnerungen an das Trauma, durch Alpträume, Intrusionen und Flashbacks sowie durch Dissoziationen und (Teil-)Amnesien als psychische Abwehrmechanismen gekennzeichnet, die in der Psychotraumatologie unter der diagnostischen Kategorie Posttraumatische Belastungsstörung (PTSD – Posttraumatic stress disorder) zusammengefasst werden. Diese Symptome machen den paradoxen Charakter des Traumas aus, es ist „sowohl anwesend als auch abwesend" (Assmann 2006: 260). Das betroffene Subjekt schwankt zwischen Amnesie und Wiederleben des traumatischen Ereignisses.

Aufgrund der Traumafolgestörung widersetzt sich das Trauma einer kohärenten Verbalisierung. „Da der Traumatisierte weder zu einem stringenten, objektiven Erinnern noch zur Unterscheidung der Zeitebenen Vergangenheit und Gegenwart fähig ist" (Catani 2016: 359), lässt sich das traumatische Erlebte nicht sinnstiftend in Worte fassen und kann nicht in das narrative Gedächtnis integriert werden. Versperrt sich die traumatische Erfahrung einer sprachlichen Aufarbeitung von Seiten des Subjekts, dann „bleibt das Erlebnis gegenwärtig, im Hier und Jetzt und kann narrativ nur mit Mühe erarbeitet werden" (Neuner et al. 2009: 306). So stehen Trauma und Erzählung in einem paradoxen Verhältnis: „Der Konflikt zwischen dem Wunsch, schreckliche Ereignisse zu verleugnen, und dem Wunsch, sie laut auszusprechen, ist die zentrale Dialektik des psychischen Traumas. Menschen, die ein Trauma überlebt haben, erzählen davon oft so gefühlsbetont, widersprüchlich und bruchstückhaft, dass sie unglaubwürdig wirken." (Herman 2018: 11) Ein bewusstes Erinnern, das die Wirklichkeit des Erlebten anerkannt und die traumatische Erfahrung in Narration überführt, bildet jedoch die Grundvoraussetzung für die Überwindung des Traumas. Die Bearbeitung und die Bewältigung traumatischer Ereignisse erfordern „the translation of traumatic memory into narrative memory" (Kacandes 1999: 55), das heißt eine narrative Verbalisierung, die „eine nachträgliche ‚Sinnzuweisung' zu etwas zunächst Unfassbarem" (Borst 2015: 46) erlaubt.

Der literarische Text kann durch die narrative Inszenierung traumatischer Erfahrungen zur Veranschaulichung der Mechanismen und Wirkung des psychischen Traumas beitragen. Denn während „traumatisierte Menschen in der Realität nicht vom Trauma erzählen können, ist genau dies in literarischen Texten möglich. Die Figuren werden dabei mit Ereignissen konfrontiert, die zu einer *Störung des Selbst* führen, weswegen die Darstellung in diesen Texten auf die *System-zu-sich-selbst-Beziehung* konzentriert bleibt". (Gansel 2020: 39) Durch Anwendung von ästhetischen Formen und Strukturen bringt der literarische Text nicht nur Prozesse der Überführung von traumatischer in narrative bewusste Erinnerung zur Anschauung; auch nicht gelungene Aufarbeitungsprozesse werden dabei dargestellt. Die Literatur

zeigt, wie das Trauma trotz seiner charakteristischen Unsagbarkeit erzählt werden kann, auch in den Fällen, wo die Grenzen des Erzählbaren explizit vorgeführt werden. Vor diesem Hintergrund wird im Folgenden die narrative Inszenierung traumatischer Erfahrung in Robert Menasses Roman „Die Vertreibung aus der Hölle" untersucht.[2]

2. Zur Traumadarstellung in Robert Menasses „Die Vertreibung aus der Hölle"

Robert Menasses „Die Vertreibung aus der Hölle" (2001)[3] ist ein mehrschichtiger Roman, der zwei Lebensgeschichten simultan darstellt, die zahlreiche Parallele aufzeigen, obgleich mehr als dreihundert Jahre zwischen ihnen liegen. Es handelt sich einerseits um die reale Biografie des Amsterdamer Rabbiner Samuel Manasseh ben Israel, der als Manoel Dias Soeiro am 5. Dezember 1604 während eines Autodafés in Lissabon geboren wird und mit den Eltern und der Schwester nach Amsterdam flüchtet, da die Familie zu den sogenannten Marranen gehört, zu den geheimen Juden (Kryptojuden), die ihren Glauben aus Furcht vor der Inquisition verbergen müssen. Der Roman fängt mit seiner Lebensgeschichte an und endet mit seinem Tod. Parallel dazu wird die fiktive Lebensgeschichte des Wiener Historikers und Spinoza-Forschers Viktor Abravanel ausgeführt, der eigentliche Protagonist des Romans, der als Sohn eines nach England geflohenen Juden und einer katholischen Österreicherin am 15. Mai 1955 während der Gründung der Österreichischen Republik geboren wird. Als Sohn und Enkel von Holocaust-Überlebenden ist Viktor ein Angehöriger der nachgeborenen Generation, der „Generation of Postmemory" (Hirsch 2008), der die anhaltenden traumatischen Auswirkungen früher Zeiten im aktuellen Leben der Familie zu spüren bekommt und auf diese Weise mit der Vergangenheit ihrer Vorfahren konfrontiert wird.

„*Sie werden das Haus anzünden. Wir werden verbrennen. Wenn wir hinauslaufen, werden sie uns erschlagen.*" (M 11) Mit diesen Sätzen in Form der erlebten Rede, die die Verfolgungsangst des achtjährigen Manoel zum Ausdruck bringen, beginnt der Roman. Zwei Wochen zuvor ist die Inquisition in seinen Wohnort, das Städtchen Vila dos Começos, eingezogen. Allgemein bricht dann eine Stimmung von „Wut, Haß und Mordlust" (ebd.) aus, die die Bevölkerung „geschlossen und fanatisch auf den Kampf gegen

2 Ich beschränke mich in diesem Beitrag auf die Analyse des im 17. Jahrhundert angesiedelten Erzählstrangs, der sich mit der Intoleranz der Inquisition auf der Iberischen Halbinsel befasst.

3 Die Quellenangabe erfolgt nachfolgend mit der Sigle „M" samt Seitenzahl im Text.

Ketzer und Häretiker" prädisponiert (M 12). Die Opfer sind meistens verborgene Juden, „Menschen, die in der dritten, oft schon vierten oder fünften Generation getauft waren, aber immer noch abfällig ‚die Konvertierten' oder ‚die Neuchristen' hießen, und nun angeklagt waren, im geheimen nach dem Gesetz Mose zu leben und versteckt jüdische Ritten zu pflegen." (M 38) Manoels Vater, der der Verbrennung schließlich entgehen kann, ist einer der ersten, der vom Heiligen Offizium verhaftet wird. Es ist wie ein „letzter Sonnenuntergang, ein Weltuntergang" (M 13), der bei dem kleinen Jungen den Eindruck entstehen lässt: „*Sie werden uns alle töten*." (ebd.) Angesichts der „Wut aller" und der „einhelligen Aggressionen" (M 15) erleben die Opfer ein Gefühl größter Hilflosigkeit und leiden unter ständiger Todesangst. Die traumatischen Ereignisse führen zu einer fundamentalen Störung des Selbst- und Weltbezuges der Betroffenen, die samt der Marginalisierung und der sozialen Isolation eine tiefe Erschütterung der Identität und des Selbstbildes bewirkt, eine Art seelischen Tod:

> Alle jene, [. . . die] im Angesicht der Flammen begnadigt wurden, waren so tot wie die Verbrannten, mehr noch, sie beneideten die Toten um ihren Frieden in den Wolken: Sie waren ohne eigenes Haus und ohne Habe, und jegliche Erwerbstätigkeit war ihnen verboten. Sie mußten außer Haus stets ihre sacos benditos tragen, ihre Buß- und Sträflingskleidung, wissend, daß bei Strafe keiner mit ihnen sprechen oder gar sie berühren durfte. Zugleich war ihnen verboten, das Land zu verlassen – das Land? Ihren Heimatdistrikt! Diese Menschen waren tot, nachdem für ihr Leben Tonnen von Gold in aller Welt gesammelt und an die spanische Krone bezahlt worden waren. [. . .] So also waren Manés Eltern nun in Lisboa, freigekauft, aber nicht frei. Am Leben, aber tot. Es war ihnen verboten, die Stadt Lisboa und ihre Vororte zu verlassen. Sie mußten die Gerichtskosten (3018 Milreis) bezahlen [. . .]. Weiters waren sie zum Tragen des saco bendito in der Öffentlichkeit verurteilt und zum regelmäßigen Besuch der Heiligen Messe an allen Sonntagen, wobei sie sich zuvor beim Pfarrer zu melden und ihre Anwesenheit bestätigen zu lassen hatten. Schließlich mußten sie an festgesetzten Tagen das *Seminario Geral,* die Grundschule für katholische Glaubenslehre, besuchen und regelmäßig Prüfungen ablegen. (M 237–238).

Gezwungen durch den Fanatismus und die Grausamkeit der Inquisition muss Manoel mit seiner Familie von der Iberischen Halbinsel nach Amsterdam fliehen, „ins Neue Jerusalem" (M 270). Sie werden von einem Sargtischler in Särgen liegend außerhalb des Landes gebracht. „Sie mußten sich nur totstellen. Buchstäblich. Auf der Reise in die Wiederauferstehung." (M 255–256) Die Flucht in den Särgen wird für Manoel und seine Eltern zu einem traumatischen Erlebnis. „Mané konnte nicht mehr atmen, da war kaum noch Sauerstoff im Sarg, nur noch Hitze, glühendes Nichts. Er wähnte sich mit einigem Grund bereits tot." (M 269) Auch der Vater „schien tot. Erstickt. [. . .] Da sahen sie Schweißtropfen, die über die Stirn, die Nase, in den Bart des Toten – Nein!

Tote schwitzen nicht!“ (M 269–270) Die zunächst fehlenden Lebenszeichen des Vaters deuten auch auf seine psychischen Verletzungen hin, auf die traumatischen Erfahrungen, die nicht verarbeitet werden können und nach der erfolgreichen Flucht weiterhin tief und nachhaltig wirken. Auch Manoels belastende Traumasymptome kommen gegen Ende der Flucht in der Nähe des freien Hafens von Bayonne,[4] von wo aus ein Schiff sie nach Amsterdam bringen soll, zum Ausdruck, als er mitten in einem psychischen Zusammenbruch das Gefühl hat, die Kontrolle über sich zu verlieren:

> Er schrie. Scheu zunächst, fast krächzend, dann, nach nochmaligem Luftholen, so laut er konnte. Kein Zweifel, der Schrei kam zurück. Er hörte ihn deutlich. Die anfängliche Freude darüber, ein Echo produziert zu haben, wich der Angst, schließlich einer geradezu panischen Angst: Wieso hörte dieses Echo nicht auf? Der Schrei schien vom Horizont her unausgesetzt über den See herüberzuhallen, wieso hörte er nicht auf, der Klang blieb und blieb und ging immer weiter, wie lange ging das schon so und wie lange würde das noch weitergehen? [. . .] Er ertrug es nicht mehr, der Ton schlug in Wellen gegen sein Herz, immer dumpfer, aber ohne zu versiegen, das Kind schlug die Arme hoch, preßte die Handflächen an seine Ohren, aber der Schrei wurde dadurch noch lauter und dunkler, warum gehörte ihm der Schrei nicht mehr? Hat er je ihm gehört? Wo kam er her? Wieso hörte er nicht auf? [. . .] Das war der Geburtsschrei von Samuel Manasseh Sohn Israels. (M 271–272).

Nach der Flucht aus der Hölle der Inquisition ist die neu gewonnene Freiheit in Amsterdam für Manoel gewiss keine idyllische. Denn ähnlich wie der Katholizismus ist auch der Judaismus im 17. Jahrhundert eine rigide Ideenwelt, die von den Juden ein strenges Befolgen der Glaubenslehre, Normen und Traditionen verlangt. „In Portugal und Spanien wurden Christen vor Gericht gezerrt, wenn sie verdächtigt wurden, im geheimen die jüdischen Speisegesetze zu befolgen, im jüdischen Amsterdam wurden Juden denunziert, die im Verdacht standen, daß sie diese Gesetze im geheimen nicht befolgten.“ (M 452) In den liberalen Niederlanden, die Robert Menasse als frühe multikulturelle Gesellschaft mit einem ausgeprägten Sinn für Freiheit beschreibt, findet Samuel Manasseh nicht den Anfang der Freiheit, sondern „etwas viel Kompliziertes: de[n] Beginn des Bewußtseins der Unfreiheit“ (M 291). Auch unter den neuen Bedingungen ist sein existentielles Grundempfinden von Angst und Unsicherheit sowie der Sehnsucht nach Zugehörigkeit und Anerkennung innerhalb der jüdischen Gemeinschaft geprägt. Manasseh fragt sich

4 Im Gegensatz zu seinem Vater scheint Manasseh in Amsterdam, wo die entscheidende Phase seiner Identitätsbildung verläuft, nicht unter Traumasymptomen zu leiden, obwohl er seine Identität als Erwachsener im Zusammenhang mit den traumatischen Erlebnissen während seiner Kindheit auf der Iberischen Halbinsel entwickelt.

deshalb, ob es ihm „in seinem neuen Leben endlich gelingen [würde], was im alten Leben so grausam gescheitert war“ (M 392).

In Amsterdam, wo Manasseh „als Schriftsteller und Intellektueller, als Rabbiner und Diplomat“ (M 26) berühmt wird, ist er allerdings „ein Zerrissener, ein Gespaltener. Er war jüdischer Herkunft.“ (M 132) Es ist das Erbe der geheimen Juden, die „existentielle Doppelbödigkeit der Marranen“ (M 390), die innere Spaltung als Folge einer transdifferenten Positionalität. Die Marranen tragen Spuren des Katholischen in sich und finden sich im Grunde weder in den christlichen noch in den jüdischen Normen wieder. Sie stehen zwischen Judentum und Christentum, eine Haltung, die sich als eine Art Synkretismus erweist, der bei ihnen das Gefühl entstehen lässt, anders zu sein. In ihrem neuen Leben in Freiheit sind die Marranen zwar nicht mehr katholisch, fühlen sich dennoch nicht vollkommen als Juden. Sie sind Menschen, „die es im Identitätswechsel zerriß, Menschen, die gerne Christen geblieben wären, aber, zu Juden gemacht, nicht mehr erlernten, Juden zu sein, wie ihre Vorväter es gewesen sind“ (M 354). Dieser Zwischenzustand ist eng mit dem Streben verbunden, sich zu verstecken und anzupassen aus Angst vor Verfolgung und dem Bedürfnis nach Akzeptanz und Zugehörigkeit. Dazu kommt, dass sie Opfer ihrer Traumatisierung und somit der zerstörerischen Willkür der Traumata ausgesetzt sind. In ihrem neuen Leben in den Niederlanden leiden die geflüchteten Marranen unter intrusiven traumatischen Erinnerungen, die immer wieder nachts im Traum auftreten, wie sich anhand der tragischen Figur von Manassehs Vater zeigen lässt, der bis an sein Lebensende der unkontrollierbaren Wiederkehr seiner Traumata und Ängste hilflos ausgeliefert bleibt. „In beinahe regelmäßigen Abständen gellten Vaters Schreie durch die Nacht. Da bäumte der Vater sich auf in seinem Bett, aber er schlug nicht um sich, er wälzte sich nicht, er wirkte wie gefesselt, er zerrte an seinen unsichtbaren Fesseln und schrie. Solche Schreie in der Nacht waren nichts Ungewöhnliches. Es gehörte zu den Nächten in diesem Viertel wie das Sirren der Diamantschleifmaschinen bei Tag. [. . .] ein panischer Schrei, ein Geplärr nach Hilfe, ein herzzerreißendes Wimmern [. . .]. Hier wurde keiner überfallen, beraubt, niedergemacht – hier schliefen die, die das alles schon hinter sich hatten. Und viele von ihnen schliefen schreiend.“ (M 343) Obwohl der Vater den Wunsch äußert, dass „er vergessen wolle, vergessen! Immer aufs neue: Vergessen! Diese Bilder, die er sah, diese Schmerzen, alles vergessen!“ (M 344), ist er Mitglied eine Gesellschaft, die das Andenken an die Opfer des Heiligen Offiziums pflegt. Die Mitglieder bezeugen ihre Erlebnisse als Überlebende der Inquisition, „damit die nächsten Generationen die Geschichte ihrer Eltern und Vorfahren, deren Kampf im Gedächtnis behielten“ (ebd.). Der Vater Manassehs, der bei der Gesellschaft engagiert ist, predigt demnach „die Notwendigkeit des Erinnerns. Erinnern, erinnern! Niemals vergessen!“ (M 345) Nachts jedoch, „wenn er im Schlaf schrie, schrie seine Sehnsucht

nach dem Vergessen. Vergessen! Wenn er nur vergessen könnte!“ (ebd.) In ihm kommt die Spannung zwischen dem Wunsch, zu vergessen, und der leidvollen Präsenz der Vergangenheit sinnfällig zum Ausdruck, das heißt das Wechselspiel zwischen An- und Abwesenheit, die Schwankung zwischen Amnesie und Erinnerung, die den paradoxen Charakter des Traumas ausmacht. Der Vater kann diese Dialektik von Verdrängung und Verarbeitung nicht lange aushalten und stirbt innerhalb kurzer Zeit nach der Ankunft in den Niederlanden. Auch die Mutter stirbt „in der Nacht der Totenwacht“ (M 349). Sie wird quer liegend über dem Vater tot gefunden.

3. Schlussbetrachtung

Als Opfer und Überlebender der Inquisition ist der Vater häufig eingeladen worden, Zeugnis über seine Erlebnisse abzugeben und von der Verfolgung und Vertreibung zu berichten. Bei seinen Auftritten fungiert er als unzuverlässiger Erzähler, der sich nicht an die wirklichen Sachverhalte hielt. Er ändert die Ereignisse oft ab und fantasiert, wie sein Sohn es feststellt: „Der Vater, fand er, log, daß ihm die Luft wegblieb, manches übertrieb er, anderes verschwieg oder bagatellisierte er, mit Leidenschaft schmückte er aus, geradezu schamlos, fand Manasseh, schmückte er all die Banalitäten aus, für die er Worte fand, während er dort, wo er keine Worte hatte oder auch nur bloße Erinnerungslücken, dramatisch stockte, nur noch knappe Andeutungen mit tragischen Gesten untermalte und Gemütsregungen so theatralisch simulierte, daß er tatsächlich zu weinen begann, wenn er in die bestürzten Gesichter der Zuhörenden blickte.“ (M 344–345).

Als Manasseh fragt, warum er lüge, stellt der Vater seinem Sohn die Frage: „Hätte mir sonst einer geglaubt?“ (M 345) Nur durch eine gefühlvolle Darstellung und Ergänzung mit fiktiven Elementen kann der Vater seine traumatischen Erfahrungen in mancher Hinsicht kohärent erzählen und in einen Sinnzusammenhang einordnen, sonst wäre seine Mitteilung bruchstückhaft, gebrochen, unvollständig und zusammenhanglos geblieben. Die Mischung aus realistischen Details und Fiktion ermöglicht es ihm, die traumatische Erinnerung in eine sinnstiftende Narration zu überführen. So geht der Vater schließlich einen – immerhin kurzfristigen – Kompromiss zwischen seinem Wunsch zur Verdrängung und seinem Drang zur Verarbeitung ein, damit das, was ihm zugestoßen ist, anhand seines Zeugnisses und Berichtes nicht in Vergessenheit gerät.

Literaturverzeichnis

Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: C. H. Beck 1999.

Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. München: C. H. Beck 2006.

Bal, Mieke/Crewe, Jonathan/Spitzer, Leo (Hrsg.): Acts of Memory. Cultural Recall in the Present. Hanover/London: Dartmouth College/University Press of New England 1999.

Borst, Julia: Gewalt und Trauma im haitianischen Gegenwartsroman. Die Post-Duvalier-Ära in der Literatur. Tübingen: Narr 2015.

Caruth, Cathy: Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press 1996.

Catani, Stephanie: Geschichte im Text. Geschichtsbegriff und Historisierungsverfahren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Tübingen: Narr Francke Attempto 2016.

Gansel, Carsten (Hrsg.): Trauma-Erfahrungen und Störungen des „Selbst“. Mediale und literarische Konfigurationen lebensweltlicher Krisen. Berlin: De Gruyter 2020.

Gansel, Carsten: „Zur ‚Kategorie Störung‘ – Theorie und Praxis“. In: Ders., Trauma-Erfahrungen und Störungen des ‚Selbst‘. 2020, S. 29–49.

Herman, Judith: Die Narben der Gewalt. Traumatische Erfahrungen verstehen und überwinden. 5. aktual. Aufl. Paderborn: Junfermann Verlag 2018.

Hirsch, Marianne: „The Generation of Postmemory.“ In: Poetics Today 29/1, 2008, S. 103–128.

Kacandes, Irene: Narrative Witnessing as Memory Work: Reading Gertrud Kolmar’s „A Jewish Mother“. In: Bal/Crewe/Spitzer, Acts of Memory. 1999, S. 55–71.

Maercker, Andreas (Hrsg.): Posttraumatische Belastungsstörungen. 3. Aufl. Berlin/Heidelberg: Springer 2009.

Menasse, Robert: Die Vertreibung aus der Hölle. Roman. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001.

Neuner, Frank/Schauer, Maggie/Elbert, Thomas: „Narrative Exposition“. In: Maercker, Andreas, Posttraumatische Belastungsstörungen. 2009, S. 301–350.

Sekundäre Zeugenschaft als Erzählmodell in der Holocaust-Literatur der Postmemory Generation

Klaus Wieland (Beirut/Strasbourg)

Abstract: In den 1990er Jahren führten Schriftstellerinnen und Schriftsteller, die die NS-Lager überlebt hatten, eine Debatte darüber, ob es moralisch und künstlerisch opportun sei, künstlerisch-fiktionale Texte über den Holocaust zu schreiben. Auf diese Debatte reagierten W. G. Sebald und Katharina Hacker in ihren Romanen „Austerlitz" (2001) und „Eine Art Liebe" (2003) mit dem Erzählmodell der sekundären Zeugenschaft. Beide Texte demonstrieren, dass eine verantwortungsvolle stellvertretende Zeugenschaft möglich und nötig ist, wenn sie dem primären Zeugen eine psychische Entlastung ermöglicht und den sekundären Zeugen befähigt, Zeugnis von einer katastrophischen Vergangenheit abzulegen, die er auf diese Weise vor dem Vergessen bewahrt.

Keywords: sekundäre Zeugenschaft, Holocaust, Postmemory, Trauma, kulturelles Gedächtnis

1. Einleitung

In den 1990er Jahren führten Schriftstellerinnen und Schriftsteller, die die NS-Lager überlebt hatten, eine Debatte darüber, ob es moralisch und künstlerisch opportun sei, literarisch-fiktionale Texte über den Holocaust zu schreiben. Elie Wiesel und Jorge Semprún haben bei dieser Debatte zwei diametral gegensätzliche Positionen bezogen. Während der Auschwitz-Überlebende Wiesel (1990: 7) kategorisch erklärte, dass es keinen Roman über die Shoah geben könne – „ein Roman über Treblinka ist entweder kein Roman, oder er handelt nicht von Treblinka" vertrat Semprun (1994: 169), der als politischer Gefangener im KZ Buchenwald inhaftiert war, die Auffassung, dass es geradezu künstlerischer Verfilmungs- und Vertextungsverfahren bedürfe, um den Holocaust angemessen zu verarbeiten: „[L]e documentaire a ses limites, infranchissables ... Il faudrait une fiction, mais qui osera? Le mieux serait de réaliser un film de fiction aujourd'hui même, dans la vérité de Buchenwald encore visible [. . .]. Non pas un documentaire, je dis bien: une fiction." Und weiter heißt es: „Il me faut donc un ‚je' de la narration, nourri de mon expérience mais la dépassant, capable d'y insérer de l'imaginaire, de la fiction ... Une fiction qui serait aussi éclairante que la vérité, certes." (Semprun 1994: 217)

Um die Jahrtausendwende schrieben Autorinnen und Autoren der Postmemory Generation vermehrt Romane über den Völkermord an den europäischen Juden, so zum Beispiel W. G. Sebald (geboren 1944), Ursula Krechel (1947), Norbert Gstrein (1961), Katharina Hacker (1967) und Kevin Vennemann (1977).[1] Der Terminus „Postmemory" wurde bekanntlich von Marianne Hirsch geprägt, die ihn in ihrem Buch „Family Frames" wie folgt definiert: „Postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceed their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated." (Hirsch 2012: 22) Die Shoah stellt eine solche individuelle wie kollektive traumatische Erfahrung dar, mit der sich die nachgeborenen Generationen seit den 1990er Jahren immer häufiger auseinandersetzen vor dem historischen Hintergrund, dass es immer weniger Zeitzeugen und Überlebende des Holocausts gibt und das Erinnerungsgebot an den „Zivilisationsbruch" (Diner 1988) fest etabliert ist. Auf die kontroverse Debatte über die künstlerisch-fiktionale Darstellbarkeit des Holocaust reagierten W. G. Sebald und Katharina Hacker in ihren Romanen „Austerlitz" (2001) und „Eine Art Liebe" (2003) mit dem Erzählmodell der sekundären Zeugenschaft. Ich übernehme diesen Begriff von Ulrich Baer, der darunter Folgendes versteht: „Damit die Wahrheit der extrem traumatischen Erfahrungen ans Licht gelangt, benötigen Augenzeugen eine Art der Zuhörerschaft, die sich als *sekundäre Zeugenschaft*, als Zeugenschaft durch Vorstellungskraft oder als ‚Zeugenschaft der Erinnerung' verstehen lässt." (Baer 2000: 11; kursiv im Original) Zeitzeugen benötigen einen Zuhörer, denn eine Aussage wird erst dadurch zu einem Zeugnis, dass sie an ein Gegenüber gerichtet ist. Anders formuliert: Erst die sekundäre Zeugenschaft ermöglicht die primäre Zeugenschaft des Zeitzeugen.

Meine Hypothese lautet, dass das Erzählmodell der sekundären Zeugenschaft für Sebald und Hacker als eine implizite ethische und ästhetische Rechtfertigung dafür dient, dass sie von traumatischen Erfahrungen erzählen, die sie als Angehörige der Postmemory Generation nicht selbst erlitten haben. Zunächst soll aufgezeigt werden, wie die sekundäre Zeugenschaft fiktionsintern und -extern autorisiert wird. Anschließend möchte ich nachweisen, dass die sekundäre Zeugenschaft eine therapeutische Funktion für den traumatisierten Zeitzeugen erfüllt. Und schließlich sollen Grenzen und Risiken dieser Zeugenschaft aus zweiter Hand verdeutlicht werden.

1 W. G. Sebald „Austerlitz" (2001), Ursula Krechel „Shanghai fern von wo" (2008), Norbert Gstrein „Die englischen Jahre" (1999), Katharina Hacker „Eine Art Liebe" (2003), Kevin Vennemann „Nahe Jedenew" (2005).

2. Autorisierung der sekundären Zeugenschaft

In W. G. Sebalds „Austerlitz“ und Katharina Hackers „Eine Art Liebe“ lassen sich ein Ich-Erzähler bzw. eine Ich-Erzählerin der Postmemory-Generation von einem primären Zeugen erzählen, wie er die Shoah überlebt hat und wie er nach 1945 weiterlebt. Auf diese Weise werden sie zu sekundären Zeugen, die die Rolle des Zuhörers übernehmen. In beiden Texten wird die sekundäre Zeugenschaft durch den überlebenden Zeitzeugen legitimiert, ja sogar ausdrücklich gewünscht.

Der Titelheld von W. G. Sebalds „Austerlitz“, ein aus Prag stammender Jude, wird im Sommer 1939 von seiner Mutter mit einem Kindersondertransport nach England geschickt, um ihn vor den Nazis zu retten, während sie selbst die Tschechoslowakei nicht mehr verlassen kann, 1941 nach Theresienstadt und 1944 weiter nach Osten deportiert wird, wo sie wahrscheinlich von den Nazis ermordet wird. Sein Vater emigriert 1939 nach Paris, 1942 ist er im französischen Internierungslager Gurs inhaftiert, danach verlieren sich seine Spuren. Austerlitz attestiert dem namenlosen Erzähler, dass er ihn als Zuhörer brauche, um seine Lebensgeschichte erzählen und psychisch verarbeiten zu können: „Sonderbarerweise, sagte Austerlitz, habe er heute nachmittag [. . .] an unsere so weit schon zurückliegenden belgischen Begegnungen gedacht und daran, daß er bald für seine Geschichte, hinter die er erst in den letzten Jahren gekommen sei, einen Zuhörer finden müsse, ähnlich wie ich es seinerzeit gewesen sei in Antwerpen, Liège und Zeebrugge.“ (Sebald 2003: 67 f.)

In Katharina Hackers „Eine Art Liebe“ erzählt der israelische Rechtsanwalt und Shoah-Überlebende Moshe Fein der deutschen Studentin Sophie Bruchstücke seine Lebensgeschichte: Er flüchtet 1938 mit seinen Eltern aus Berlin nach Frankreich, wo ihn die Eltern in einem katholischen Internat unter falschem Namen verstecken. Moshe überlebt dort unentdeckt, während seine Eltern beim Versuch, die Schweizer Grenze zu überschreiten, verhaftet, an die Gestapo ausgeliefert, erst nach Gurs, dann nach Theresienstadt und schließlich nach Auschwitz deportiert und dort vergast werden. Denunziert worden sie vom Vater seines Schulfreundes Jean Clermont, mit dem Moshe eine lebenslange Freundschaft verbindet. Nach Jeans Tod erteilt er Sophie den Erzählauftrag, dessen Lebensgeschichte niederzuschreiben: „‚Du schreibst doch‘, sagte er. ‚Ich schenke dir Jeans Geschichte, schreibe sie auf.‘ “ (Hacker 2011: 11) Sehr schnell wird Sophie klar: „Seine [Moshes] Geschichte, Jeans Geschichte und meine eigene vermischen sich.“ (Hacker 2011: 16) Mehrfach fordert Moshe Sophie ausdrücklich auf, beim Schreiben zu erfinden, um seine Erinnerungslücken aufzufüllen: „Moshe wollte, daß ich erfinde, was er nicht wußte, daß ich erfinde, woran er sich erinnerte.“ (Hacker 2011: 257)

Die intrafiktionale Aufforderung zur sekundären Zeugenschaft durch primäre Zeitzeugen und Opfer autorisiert implizit auch die Autoren Sebald und

Hacker, über den Holocaust, den sie nicht persönlich erlebt haben, literarisch-fiktional zu schreiben, indem die Romane eine Äquivalenzrelation zwischen fiktiven Protagonisten und Erzählern einerseits und realen Zeitzeugen und Autoren andererseits insinuieren. Darüber hinaus machen Hacker und Sebald deutlich, dass sie sich mit Zeitzeugen unterhalten bzw. deren autobiografische Werke gelesen und somit eine historische Kompetenz erworben haben, die es ihnen gestattet, Romane über die Shoah zu schreiben. Hacker widmet ihren Roman Saul Friedländer, dem sie freundschaftlich verbunden ist, und erklärt im Nachwort, dass sie dessen Lebensgeschichte, die er in seinem autobiografischen Werk „Quand vient le souvenir . . .“ erzählt, literarisch-ästhetisch verarbeitet habe. „Dieses Buch ist Saul Friedländer gewidmet. Wer seinen autobiographischen Essay ‚Wenn die Erinnerung kommt‘ gelesen hat, wird in diesem Buch seine Geschichte erkennen. Zwar haben meine Figur[en] Moshe Fein und Saul Friedländer (soweit ich es irgend beurteilen kann) keinerlei Ähnlichkeit, aber die Erzählung von Feins Jahren in Frankreich ist nichts als der Versuch, durch eine andere, erfundene Geschichte diese Geschichte Saul Friedländers zu verstehen. Das Buch ‚Eine Art Liebe‘ handelt von der Frage, wie es möglich ist, mit Hilfe der Imagination da zu verstehen, wo es kein eigenes Erinnern gibt.“ (Hacker, 2011: 267)

Im Falle von Sebald haben Literaturwissenschaftler die Quellen ausfindig gemacht, auf die er sich bei der Niederschrift des Romans gestützt hat, nämlich die Lebensgeschichte eines befreundeten Bauhistorikers aus Prag und die Memoiren von Susi Bechhöfer, einer aus München stammenden „Halb-Jüdin“, die 1939 im Rahmen eines Kindertransports nach England gelangt ist. Die sekundäre Zeugenschaft wird also doppelt, nämlich intra- und extrafiktional autorisiert: Die Erzählinstanzen werden von primären Zeugen zum Schreiben aufgefordert und die Autoren Hacker und Sebald weisen sich als informierte sekundäre Zeugen aus, was sie befähigt, erfundene Geschichten über den Holocaust zu schreiben.

3. *Sekundäre Zeugenschaft als Therapie*

Der sekundären Zeugenschaft kommt in beiden Romanen eine psychologische Bedeutung zu, insofern sich die Position des Zuhörers der Rolle eines Therapeuten annähert, der dem traumatisierten primären Zeugen eine empathische Anteilnahme entgegenbringt, ihn durch Nachfragen dazu veranlasst, traumatische, teilweise verdrängte Erfahrungen zur Sprache zu bringen, und ihm auf diese Weise zumindest zu einer gewissen psychischen Entlastung verhilft.

In „Eine Art Liebe" will Moshe Fein den Tod der Eltern nicht wahrhaben, als er im Februar 1946 erfährt, dass seine Eltern in Auschwitz ermordet worden sind, und konzentriert sich in der Folge auf sein Weiterleben im neu gegründeten Staat Israel, wohin er 1948 emigriert. Er macht Karriere als Rechtsanwalt in Jerusalem und geht zwei eheliche bzw. eheähnliche Verbindungen ein. Doch das Weiterleben wird durch Symptome eines unverarbeiteten Traumas wie Erinnerungslücken, Deckerinnerungen, Schuld- und Schamgefühle, Angstzustände, Atemnot, Halluzinationen, Schlaflosigkeit und Alpträume überschattet. Durch die Gespräche mit Sophie, die einem psychotherapeutischen Setting ähneln, kehren die partiell verdrängten Erinnerungen wieder, was zu einer gewissen Linderung seines psychischen Leids führt.

Die traumatischen Verstörungen von Austerlitz sind ungleich schwerwiegender und folgenreicher. Er ist bisweilen melancholisch, verzweifelt, fühlt sich selbst entfremdet, leidet an Phantomschmerzen, Depressionen, Angst- und Panikattacken, Schlaflosigkeit, Alpträumen, Gedächtnisverlust, Zwangsvorstellungen, Halluzinationen, hysterischen Epilepsien und entwickelt gelegentlich Selbstmordgedanken. Heimatlos führt Austerlitz eine nomadische Existenz zwischen London, Paris und Belgien, wobei seine Wanderstiefel und sein Rucksack symbolisch auf seine Unbehaustheit in der Welt verweisen. Er kann keine emotionale Nähe zu anderen Menschen zulassen, arbeitet jahrzehntelang sozial isoliert und obsessiv an einer monumentalen Geschichte der europäischen Architektur im kapitalistischen Zeitalter, ohne das Werk jemals abzuschließen. Erst spät wird er sich über die wahre Motivation seiner Forschungsobsession bewusst: Die positivistische Wissensanhäufung dient ihm „als ein ersatzweises, kompensatorisches Gedächtnis" (Sebald 2003: 206) für sein autobiografisches Gedächtnis, das die frühkindlichen Verlusterfahrungen verdrängt hat. Im Laufe der therapieähnlichen Gespräche mit dem Erzähler thematisiert Austerlitz lange verdrängte traumatische Erlebnisse, die ihn sein bisheriges Leben als einen metaphorischen Tod begreifen lassen: „Ich entsinne mich nur, daß mir, indem ich den Knaben auf der Bank sitzen sah, durch eine dumpfe Benommenheit hindurch die Zerstörung bewußt wurde, die das Verlassensein in mir angerichtet hatte im Verlauf der vielen vergangenen Jahre, und daß mich eine furchtbare Müdigkeit überkam bei dem Gedanken, nie wirklich am Leben gewesen zu sein oder jetzt erst geboren zu werden, gewissermaßen am Vortag meines Todes." (Sebald 2003: 202) Am Romanende bricht Austerlitz nach Südfrankreich auf, um sich auf Spurensuche nach seinem Vater zu begeben, dessen letzte Lebenszeichen sich dort verlieren. Er ist nun psychisch bereit, sich dem ungeklärten Verschwinden seines Vaters nach der Flucht aus Nazi-Deutschland zu stellen.

Die psychohygienische Wirkung des Zeugnis-Ablegens vor einem Zuhörer ist ein weiteres Argument für die Legitimation der sekundären Zeugenschaft. Wenn das empathische Zuhören eines Gegenübers es dem primären

Zeugen ermöglicht, seine traumatische Belastung zu verarbeiten, sind der sekundäre Zeuge und das dialogische Setting aus therapeutischer Sicht unverzichtbar.

4. Grenzen und Risiken der sekundären Zeugenschaft

Die stellvertretende Zeugenschaft erfordert ein gewisses Maß an Einfühlsamkeit, um die Lage der primären Zeugen zu teilen. Dabei besteht jedoch die Gefahr, dass die Differenz zwischen den ursprünglichen, authentischen Erfahrungen der Opfer und dem empathischen Nacherleben durch die sekundären Zeugen scheinbar aufgehoben wird. Im Extremfall identifizieren sich Nachgeborene mit den primären Zeugen und vereinnahmen auf diese Weise usurpatorisch deren singuläre Erfahrungen. Ein weiteres Risiko besteht darin, dass die Opfer, während sie Zeugnis ablegen, ein zweites Mal traumatisiert werden. Psychische Verletzungen und Wunden können wieder aufgerissen werden, wenn sie erinnert und thematisiert werden.

Sowohl in Hackers „Eine Art Liebe“ als auch in Sebalds „Austerlitz“ werden diese Gefahren umgangen. Beide Erzählinstanzen wahren bei aller Einfühlung eine respektvolle Distanz zu den Opfern und ihren traumatischen Erfahrungen, die sie allenfalls approximativ nacherleben. Die Studentin Sophie bringt Moshe Fein zwar „eine Art Liebe“ entgegen und den namenlosen Ich-Erzähler und Austerlitz verbindet eine innige Männerfreundschaft, aber in keinem Augenblick identifizieren sich die Erzählerfiguren mit den Shoah-Überlebenden, sodass sie niemals Gefahr laufen, sich die traumatischen Erfahrungen ihres Gegenübers anzueignen. Und Moshe Fein und Austerlitz haben sich mit ihren Traumata über Jahrzehnte hinweg so weit auseinandergesetzt, dass sie nicht ein weiteres Mal traumatisiert werden, wenn sie über ihre leidvolle Vergangenheit sprechen. Beide Romane demonstrieren somit, dass eine verantwortungsvolle stellvertretende Zeugenschaft möglich und nötig ist. Sekundäre Zeugenschaft kann für ein gewinnbringendes Moment sein, wenn sie dem primären Zeugen eine psychische Entlastung ermöglicht und den sekundären Zeugen befähigt, Zeugnis von einer katastrophalen Vergangenheit abzulegen, die er auf diese Weise vor dem Vergessen bewahrt.

Das Erzählmodell der sekundären Zeugenschaft ist um die Jahrtausendwende ein rekurrentes Phänomen in der Holocaust-Literatur der Postmemory Generation und eine Antwort auf die Debatte unter schriftstellerisch tätigen Überlebenden der NS-Lager gewesen, ob es ethisch und ästhetisch möglich ist, die Shoah zu fiktionalisieren. Seit dem Ableben der meisten Zeitzeugen erübrigt sich die Frage, ob die Shoah künstlerisch-literarisch dargestellt werden dürfe. Niemand bestreitet heute noch die Legitimität, ja Notwendigkeit

der Erinnerungsliteratur aus zweiter Hand, denn sonst könnte keine neue Holocaust-Literatur mehr produziert werden. Inzwischen ist es üblich, die Shoah zu fiktionalisieren, ohne dass auf das Erzählmodell der sekundären Zeugenschaft zurückgegriffen werden muss. Deshalb sind aber die Romane „Austerlitz“ von W. G. Sebald und „Eine Art Liebe“ von Katharina Hacker keineswegs veraltet. Sie wurden inzwischen in den Literaturkanon aufgenommen und stellen einen wesentlichen Beitrag zum kulturellen Gedächtnis an den Holocaust dar, das, wie Aleida und Jan Assmann (1999, 2005) definiert haben, transgenerationell und transkulturell ist.

Literaturverzeichnis

Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: Beck 1999.

Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: Beck 2005 [1992].

Baer, Ulrich (Hrsg.): „Niemand zeugt für den Zeugen“. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2000.

Baer, Ulrich: Einleitung. In: Ders., „Niemand zeugt für den Zeugen“. 2000, S. 7–31.

Diner, Dan (Hrsg.): Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz. Frankfurt/Main: Fischer 1988.

Hacker, Katharina: Eine Art Liebe. Roman. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2011 [2003].

Hirsch, Marianne: Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory. Cambridge/MA: Harvard Univ. Press 2012 [1997].

Sebald, W. G.: Austerlitz. Roman. Frankfurt/Main: Fischer 2003 [2001].

Semprun, Jorge: L’écriture ou la vie. Paris: Gallimard 1994.

Wiesel, Elie/Dawidowicz, Lucy/Rabinowitz, Dorothy/Brown, Robert McAfee (Hrsg.): Dimensions of the Holocaust. Evanston: Northwestern Univ. Press 1990.

Wiesel, Elie: The Holocaust as Literary Inspiration. In: Ders./Dawidowicz/Rabinowitz/Brown, Dimensions of the Holocaust. 1990, S. 3–23.

Zum Schweigen über traumatische Erfahrungen in Hans-Ulrich Treichels „Tagesanbruch“ (2016)

Anna Kaufmann (Gießen)

Abstract: Hans-Ulrich Treichels Erzählung „Tagesanbruch“ (2016) verhandelt den schweigenden Umgang mit traumatischen Erfahrungen, die sich gegen Ende des Zweiten Weltkrieges ereignen. Der Beitrag identifiziert auf der Handlungsebene Schweigeformen (temporär, defensiv-strategisch), stellt ihre Funktionen (Vermeidungs- und Verhüllungsstrategie) und Folgen (fragmentierte Selbstdarstellung) heraus und geht dem Schweigen-Brechen bzw. dem Erzählen als Mittel der Bewältigung von verstörenden Erfahrungen und der Stabilisierung des Selbstkonzepts nach. Auf der Darstellungsebene (Erzähltechnik, Stil- und Strukturebene) wird die Wirkung des Schweigens im Sinne einer narrativen Strategie (Auslassungen in der Erzählerrede zur Spannungserzeugung, Dominanz von statischen gegenüber dynamischen Motiven, Stillstand der erzählten Zeit) erarbeitet.

Keywords: Erinnerung, Trauma, Schweigen, Tagesanbruch, *fictions of memory*, Gedächtnisroman, Hans-Ulrich Treichel

1. Einleitung

In „Tagesanbruch“[1,2] variiert Hans-Ulrich Treichel jene tragische Familiengeschichte, die er 1998 in „Der Verlorene“ erstmals erzählt und in „Menschenflug“ (2005) und „Anatolin“ (2008) fortsetzt: Die Flucht eines Ehepaares aus Ostpreußen zum Ende des Zweiten Weltkriegs, der Verlust des Sohnes im Flüchtlingstreck und das von Vergangenheitsverdrängung, Kommunikations- und Emotionslosigkeit geprägte Leben in einer westfälischen Kleistadt der Nachkriegsjahre. Auch in der jüngsten Erzählung bilden „die autobiographische Grundierung, das Festhalten an einem pikaresken Verlierertypus als Helden, parodistische Milieustudien und der schwarze Humor die Grundkonstanten“ (ebd.) seines Schreibens. Das Erzählte folgt der Biographie des Autors, der in den 1950er bzw. 1960er Jahren in Westfalen als Sohn von

1 Dieser Beitrag ist in ausführlicher Form in der an der Justus-Liebig-Universität Gießen eingereichten Dissertation „Zur Narratologie des Schweigens. Erzähle Erinnerungslücken und Identitätsbrüche in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur“ der Autorin erschienen.

2 Im Folgenden unter der Sigle „T“ mit Seitenzahl im Text.

Vertriebenen aufwächst, die Zeit ihres Lebens vergeblich nach ihrem auf der Flucht verlorenen Erstgeborenen suchen (vgl. Munzinger 2022). Im Nachlass der Eltern stößt Treichel (2002) auf eine Erklärung, in der sich der Vater zu den Fluchtumständen äußert: „Es gibt [. . .] eine Schlüsselstelle [. . .]: „Die Situationen, in die wir dann kamen, lassen sich im einzelnen kaum schildern." Damit ist ausgesprochen, was wohl das Dilemma einer ganzen Generation war: dass man vom Krieg und vom erlittenen – und gegebenenfalls auch verursachten – Schrecken möglicherweise pauschal, aber „im einzelnen" kaum zu erzählen vermochte. Und in der Tat weiß ich bis heute nicht, was genau meinen Eltern an jenem Januartag 1945 zugestoßen ist, dass sie sich gezwungen sahen, ihr Kind im Stich zu lassen. Sicher ist: Sie waren vom Tod bedroht. Und wahrscheinlich ist es zu einer Vergewaltigung gekommen." Es ist die aus der traumatischen Erstarrung resultierende Sprachlosigkeit der Kriegsgeneration, die Treichel in „Tagesanbruch" ins Zentrum rückt. Mithin inszeniert er die „existentielle[] Verschränkung von Individuum, Familiengeschichte und nationaler Geschichte [. . .], die das wichtigste Strukturmerkmal des ‚Familienromans' ist" (Assmann 2014: 74). Dabei ist es nicht länger der Sohn, aus dessen Perspektive die „enge[] Nachkriegsatmosphäre und deren Alternativlosigkeit" (Schröder 2022) geschildert wird, sondern die Mutter, die anlässlich des Todes ihres Sohnes ihr Leben rekapituliert. Ihre Erinnerungen kreisen allesamt um einen Störfall, der sich vor Jahrzehnten auf der Flucht ereignet hat und über den sie und ihr Mann seither Stillschweigen bewahren. So erfolgt am Totenbett des Sohnes ein „tastendes Selbstgespräch, das die Mutter im Schutz der Nacht [. . .] auf ein schreckliches Ziel zu [führt]" (Abenstein 2016), wobei sie sich von einem „Unglück [befreit], das sie ihr ganzes Leben lang im Griff hatte" (ebd.). Als literarisches Prinzip konstituiert dabei das Schweigen die Handlungs- und Darstellungsebene der Erzählung, in der mit einer „kargen, lakonisch verknappten Sprache" (ebd.) zunächst markiert wird, *dass* in der Familie etwas Gravierendes verschwiegen worden ist, bevor dessen Gegenstand offengelegt wird.

2. Reden über Schweigen als Moment der Spannungserzeugung

Die Erzählung setzt in ultimas res ein: „DER AUGUST WAR IMMER unser liebster Monat. Du warst ein Sommerkind, ein Hitzekind." (T 7) Es ist eine weibliche, namenlose Ich-Erzählerin, die sich mittels interner Fokalisierung und in Form der autonomen direkten Rede an ihren Sohn wendet. Zwischen dem Auffinden des Verstorbenen und dem Anruf des Arztes nimmt sie von ihrem Sohn Abschied. Sein Tod setzt einen Erinnerungsprozess in Gang, der mit Episoden aus dessen Kindheit und Jugend in der Nachkriegszeit einsetzt,

in die Vergangenheit führt, die Flucht der Erzählerin mit ihrem Mann vor der in Polen einmarschierenden Roten Armee 1945 umfasst und sich bis in ihre Kindheit in den 1920er bzw. 1930er Jahren in Polen ausdehnt, bis sie wieder in die Gegenwart gelangt, in der Erzählzeit und erzählte Zeit zusammenfallen. Das Auf-immer-Verstummen des Sohnes bildet die notwendige Bedingung, die den Erzählprozess in Gang setzt: „Jetzt kann ich es ja sagen, du hörst mich nicht mehr" (T 33), heißt es. Etwas, das deutet der Kommentar an, ist zwischen Mutter und Sohn unausgesprochen geblieben und es ist von solcher Brisanz, dass die Erzählerin noch immer vor dem In-Worte-Fassen zurückweicht: „Es gibt Dinge, die verschweigt man sogar den Toten." (T 10) Auch. Auch Äußerungen wie: „Man muss nicht alles mit seinen Kindern bereden" (T 9), die sie in fast identischem Wortlaut wiederholt (T 10, 12), signalisieren, dass das Schweigen zu einer Lebensformel geraten ist, deren Aufrechterhaltung und Richtigkeit sie sich noch am Totenbett des Sohnes vergewissert: „[M]an muss nicht alles mit seinen Kindern bereden. Man kann auch nicht alles erklären." (T 13). Den Meta-Kommentaren haftet ein ermahnender, teils hilfloser, teils rechtfertigender Ton an – ein innerer Konflikt wird angedeutet: „Man kann nicht nur seinen Kindern nicht alles erklären, man kann auch sich selbst nicht alles erklären. Das Schlimme ohnehin nicht." (ebd.) Dabei belastet das Schweigen die Erzählerin: „[E]s hätte [. . . meinen Ehemann] fast umgebracht. Ihn und mich" (T 12). Die Preisgabe des Verschwiegenen empfindet sie als große Überwindung: „[Vo]r mir selbst habe ich regelrecht Angst. Vor dem, was ich [. . .] mir zu sagen habe." (T 63) Worauf sie mit den verallgemeinernden Worthülsen „Dinge", „alles", „das Schlimme" und „es" referiert, formuliert sie zunächst nicht aus. Erst sukzessive lassen ihre Bemerkungen erkennen, *was* zwischen ihr und ihrem Sohn ungesagt geblieben ist: „Nach dem Krieg haben wir [der Ehemann und sie] uns keine Geschenke mehr gemacht, was hätten wir uns noch schenken sollen. Uns ist ja das Leben geschenkt worden, erst ist es uns beinahe genommen worden und dann geschenkt. Es war eine Laune. Eine Laune von drei russischen Soldaten. Aber was heißt schon geschenkt, vor die Füße geworfen hat man es uns. Wie Dreck. Unser eigenes Leben. Aber davon weißt du nichts." (T 15) Die Stichworte „Krieg", „drei russische Soldaten" und „eine Laune" signalisieren, dass das Paar während der Flucht mit einer außergewöhnlichen Bedrohung konfrontiert worden ist. Deutlich wird, dass das Schweigen in „Tagesanbruch" ein Gegenstand der Reflexionen und Kommentare der Erzählerin ist. Es wird nicht auf der Ebene der Geschichte, in der Figurenrede, hervorgebracht, sondern ausschließlich auf der Ebene der Erzählung, im Sinne von Uwe Ruberg (1978: 16) auf der *programmatischen Ebene* berichtet. Es hängt dies mit dem dominierenden narrativen Modus zusammen. Im Erzählverlauf treten die Schweige-Kommentare als bedeutungsvolle Einheit aus dem Erinnerungsstrom hervor, wodurch sich sukzessive ein Negativ-Abdruck dessen bildet,

worüber Stillschweigen bewahrt worden ist: Die mehrfache Vergewaltigung der Erzählerin auf der Flucht, auf die eine Schwangerschaft folgt und das knappe Entkommen des Ehepaares vor dem Tod. Somit entpuppt sich das, was die Erzählerin anknüpfend an die rekapitulierten Episoden zum Familienalltag fallen lässt, erwähnt, wie nebenbei bemerkt und nachschiebt, als Kern der Erzählung, um den sämtliche Erinnerungen kreisen (Erzählmotivierung). Der Lebensrückblick wird als ein permanentes Ringen um Zurückhaltung versus Offenbarung dieses Geheimnisses inszeniert. Verharrt die Erzählerin zu Beginn ihres Selbstgesprächs noch bei dem Standpunkt: „Das Beste ist, still zu sein" (T 13), bzw. „Erzählen half nicht" (T 14), fasst sie im Morgengrauen den Entschluss: „Ich will ehrlich sein. [. . .]. Wenn ich alles deutlich ausspreche, hat es keine Macht mehr über mich." (T 53). Indem sie die Preisgabe des Verschwiegenen ankündigt und im nächsten Moment wieder hinauszögert, entfalten die Schweige-Marker auf der Ebene der *Erzähltechnik* nach Ruberg (1978: 17) als ein Mittel der Spannungssteigerung Wirkung. Dies umso effektvoller, als die Erzählerin primär Reflexionen und Kommentare *über* das Verschwiegene äußert, das Erzähltempo damit stark verringert – wobei die eigentliche Geschichte, auf die fortlaufend verwiesen wird, pausiert.

3. Schweigen über Störerfahrungen als Vermeidungs- und Verhüllungsstrategie

Die emotionale Betroffenheit der Erzählerin dauert bis in die erzählerische Gegenwart an. Augenscheinlich hat sie den sexuellen Übergriff und die Todeskonfrontation als traumatische Erfahrung erlebt, mithin als ein „*vitales Diskrepanzerlebnis zwischen bedrohlichen Situationsfaktoren und den individuellen Bewältigungsmöglichkeiten, das mit Gefühlen von Hilflosigkeit und schutzloser Preisgabe einhergeht und so eine dauerhafte Erschütterung von Selbst- und Weltverständnis bewirkt*" (Fischer & Riedesser 2020: 88). Noch immer leidet sie unter Angespanntheit, Schlafstörungen und auch ihr andauerndes Gefährdungsgefühl – täglich befürchtet sie, in ihrem Haus, in dem sich das Textilgeschäft und der Wohnbereich der Familie befinden, überfallen zu werden – lässt sich als Symptom ihrer Traumatisierung (vgl. Maercker 2013: 18 f.) lesen. Rückblickend stellt sie ihr Leben als verfehlt dar – wollte sie doch Lehrerin statt Textilverkäuferin werden (vgl. T 16 f.), hat sie das Gefühl des Fremdseins in Westfalen nie ganz verlassen (vgl. T 21 f.), sind ihre Erwartungen an den Sohn unerfüllt geblieben (vgl. T 34), ist schließlich ihr Mann an Diabetes (vgl. T 12) und sie an Brustkrebs erkrankt (T 63). So fällt ihre Bilanz ernüchternd aus: „Es ist im Grunde zu gar nichts gekommen, nur das Geschäft hat irgendwann geblüht, [. . .]. Aber das war zugleich mehr, als wir

uns überhaupt erhofft hatten.“ (T 36) Die Stör-Ereignisse hüllen die Eheleute seither in Schweigen: „Was hätte ich darüber sagen können in den ganzen Jahren, die seitdem vergangen sind? Ich weiß es nicht. Ich wusste es noch nie. Also habe ich geschwiegen. Wie mein Mann auch. Wir haben das, was wir miteinander erlebt haben, nicht nur vor allen anderen, sondern auch vor uns selbst verschwiegen. Als wären wir beide nicht dabei gewesen, bei unserem eigenen Unglück.“ (T 80 f.) Angedeutet wird, dass die *kommunikativ-strategische* Funktion des Schweigens in der Abwehr der Vergegenwärtigung des schmerz- und schambesetzten Ereignisses und in der Gesichtswahrung der Eheleute liegt, sodass es erstens eine *Vermeidungsstrategie* darstellt (vgl. Ulsamer 2002: 80, 101–108). Mit dem Aufbau einer neuen Existenz in Westfalen verknüpft das Paar den Wunsch, die leidvollen Kriegserfahrungen hinter sich zu lassen und ein möglichst normales Leben zu führen. Es hält dem Sohn das Wissen um die ungeklärte Vaterschaft zugunsten der Hoffnung auf eine bessere Zukunft vor, vermeidet eine Thematisierung, wodurch das Schweigen ihm gegenüber die Form eines *Verschweigens* annimmt (vgl. Hahn 2013: 44). So fungiert die Geheimhaltung zweitens als eine *Verhüllungsstrategie* (Ulsamer 2002: 108–110). Im Zentrum steht mit Vernon Jensen (1973: 249) gesprochen die „*linkage* function [des Schweigens . . .], in both a positive or negative sense. That is, it can bind together people or it can severe relationships“. Die Erzählerin erinnert sich: „[M]ein Mann, der, von einer Waffe bedroht und mit erhobener linker Hand, alles mit ansehen musste, die ganze Untat, was mir die größte Scham bereitete. Eine Scham, die mein ganzes zukünftiges Leben vorhalten sollte. [. . . ich würde] auch jetzt noch vor Scham innhalten. Als müsste ich mich auch noch vor dem Toten verbergen. So wie ich mich vor meinem Mann verborgen habe und er sich zugleich vor mir. Zwei Beschämte, die nicht mehr zueinander fanden.“ (T 77) Ihre Lebensrückschau offenbart, dass der Versuch, die belastende Vergangenheit schweigend von sich abzukapseln, misslungen ist. Vielmehr hat sich die Erzählerin, „indem sie ein Leben lang schwieg, [. . .] selbst verloren“ (Kegel 2016: 12). Das Andauern der psychischen Symptome und das Bedürfnis, sich dem Sohn zu offenbaren, deuten darauf hin, dass die traumatische Erfahrung unverarbeitet geblieben ist. Dies auch, weil der Sohn nach Maercker (2013: 18) als „Schlüsselreiz“ bzw. „symbolisierender Auslöser“ der belastenden Erinnerungen wirkt. Erst nach seinem Tod kann sie sich eingestehen, dass sie ihn nicht uneingeschränkt hat lieben können – zwar war Johannes „mein Kind [. . .]. Mein eigen Fleisch und Blut. [. . .] alles andere [dürfte] meiner Liebe zu ihm doch keinen Abbruch tun [. . .]. Was aber nicht der Wahrheit entsprach. [. . .] Ganz plötzlich konnte meine Liebe ins Rutschen geraten. Rutschte in die Hölle von Konin. Alles war wieder da, wenn ich das Kind betrachtete: die Kälte, der gefrorene Schnee, das dürre Birkenwäldchen und schließlich mein Mann, der [. . .] alles mit ansehen musste.“ (T 76 f.)

4. Narrative Traumabewältigung. Zum Erzählen als Mittel der Selbstkonstitution

Im zweiten Teil der Erzählung steht das In-Worte-Fassen des Verschwiegenen im Zentrum. Hinsichtlich der Erzählstruktur und -dynamik fällt auf, dass sich die Rekapitulation des traumatischen Ereignisses deutlich von den übrigen Reflexionen abhebt. Der summarisch-berichtende Erzählerkommentar (erster Teil) setzt sich primär aus Eigenschaftsbeschreibungen wie: „[A]us dir ist ja trotzdem etwas geworden. Beruflich gesehen. Akademischer Rat. Was auch immer das genau ist“ (T 38), und Zustandsbeschreibungen, etwa: „Wer hat schon Zeit gehabt damals, im Wohnzimmer herumzusitzen. Wir jedenfalls nicht. [. . .] Wir mussten uns um das Geschäft kümmern“ (T 8), zusammen. Mittels statischer Motive wird das erstarrte Lebensgefühl der Erzählerin inszeniert, es entsteht allerdings keine Handlung bzw. Geschichte im engeren Sinne. Der Eindruck wird durch das stark verringerte und teils pausierende Erzähltempo, das Paraphrasieren des Schweigen-Müssens sowie Metaphern im Assoziationsradius von Stille und Leere verstärkt. Für die Offenlegung des Störfalles (zweiter Teil) wechselt die Erzählerin von der Perspektive des erzählenden in die des erlebenden Ichs: „Drei Russen haben meinen Mann aus dem Treck geholt. Mit vorgehaltener Waffe. Und ich bin sogleich mitgegangen. [. . .] Ich sorgte mich um meinen Mann [. . ., hatte] Todesangst“ (T 65 f.) Chronologisch und unter Berücksichtigung von zeitlichen Angaben wie: „[E]s war ein kalter Januartag“ (T 66), und räumlichen Kommentaren wie: „ich kann mich an Birken erinnern [. . .] in diesem Wäldchen in der Nähe von Konin“ (T 66–68), rekapituliert sie den Übergriff: „[P]lötzlich [wurde ich] mit dem Kopf in den [. . .] gefrorenen Schneematsch gedrückt [. . .]. Ich hatte Schnee im Mund, in den Augen und in der Nase, sodass ich wenig Luft bekam. Zugleich hörte ich Stimmen hinter mir, es mussten die anderen beiden Soldaten sein, [. . .] dann hörte ich nichts mehr oder wollte nichts mehr hören, fühlte nur noch, wie sie an meinen Kleidern rissen, und dann diesen Schmerz, die Nässe, die Kälte und immer wieder den Schmerz.“ (T 66 f.) Bei der Darstellung der angedrohten Erschießung, die sich über vier Seiten erstreckt, erzeugt die Erzählerin sogar einen Spannungsbogen: „Irgendwann verschärfte sich der Ton zwischen den dreien. [. . .] Ich wusste sofort, worüber sie sich geeinigt hatten. [. . .] Der Soldat trieb uns weiter [. . .] bergab, in eine Art Senke [. . .]. Ich dachte daran, jetzt zu beten [. . .]. Doch bevor ich [. . .] ertönten zwei Schüsse.“ (T 68–70) Sie erinnert Ereignisdetails, ihre damaligen Emotionen und Sinneseindrücke, wodurch der gegenwärtige Wissenshorizont in den Hintergrund tritt und der Grad der Mittelbarkeit abnimmt. Es sind *field memories* wie „Stumm und blind stand ich in diesem Wäldchen [. . .] im Schnee und wartete. Worauf ich wartete, weiß ich nicht. [. . .] ich wusste, ich war wach und was ich erlebte, war real“ (T 67 f.), die an die Stelle

der zuvor dominierenden *observer memories* treten und den Eindruck eines nahezu szenischen Erzählens erzeugen (vgl. Shacter 2001: 45). Sobald sie sich auf den Erzählprozess einlässt, kann sie *heiße* ebenso wie *kalte* Gedächtnisinhalte abrufen – eine Erinnerungsblockade liegt nicht vor (vgl. Neuner et al. 2013: 330–334). Es gelingt ihr auch, „eine räumliche Verortung und zeitliche ‚Vergeschichtlichung' " (ebd., S. 329) der Ereignisse vorzunehmen und diese ergänzt um ihre subjektive Erlebensperspektive zu einer kohärenten Ereigniskette zu verknüpfen (vgl. Scheidt et al. 2015). So zeichnet sich die Darstellung der verstörenden Ereignisse in Gänze betrachtet durch einen hohen Narrativierungsgrad aus (vgl. Deppermann & Lucius-Hoene 2005). Mit Blick auf ihre Handlungs- bzw. Erleidensbeteiligung (reduzierte Agency) wird zudem deutlich, dass sie sich als Opfer bzw. Objekt von Prozessen darstellt, die sich unerwartet eingestellt haben (vgl. Deppermann 2015; vgl. Deppermenn & Lucius-Hoene 2005: 62–68) und auf die sie keinen Einfluss hat nehmen können: „[I]ch [wurde] plötzlich mit dem Kopf in den Schnee [gedrückt]" (T 66). Auch indem sie hervorhebt, dass ihre Einwände gegenüber dem Vorhaben des Ehemanns, sämtliche persönlichen Dokumente in einer Tasche aufzubewahren, unberücksichtigt geblieben sind und fortfährt, dass ihnen die Tasche von den Soldaten abgenommen worden ist, wodurch ihre „wichtigsten Papiere [. . .] für immer verloren [. . . waren]: unsere Geburtsurkunden, die Heiratsurkunde, das Postsparbuch" (T 84), betont sie ihre Hilflosigkeit gegenüber dem Geschehen. Auf der Suche nach Gründen zeichnet sie sich zudem mitverantwortlich (vgl. Scheidt & Lucius-Hoene 2015): „Warum [wir ausgewählt wurden], wusste ich nicht. Alle anderen aus unserem Treckabschnitt konnten ungehindert weiterziehen. Vielleicht weil [. . . mein Mann] ein ehemaliger Wehrmachtsangehöriger und [ich] eine junge und hübsche Frau [war]." (T 63) Sie relativiert die Schuld des älteren Soldaten: „Der gute Soldat, der Vergewaltiger, der uns nicht umgebracht, sondern in die Luft geschossen hatte und demgegenüber ich jetzt Dankbarkeitsgefühle verspürte." (T 72) Schließlich trägt die Einordnung des Überfalls in das allgemeine Kriegsgeschehen zur Entschuldung der Rotarmisten und zur Entdramatisierung des Geschehens bei. Eine eindeutige moralische Verurteilung der Soldaten als schuldhafte Täter ist ihr nicht möglich. Dennoch ist sie in der Lage, die Erfahrungen mit Blick auf ihre Lebensgeschichte zu evaluieren und darin einzubinden (vgl. Scheid & Lucius-Hoene 2015). Mehrfach betont sie, dass der gewaltsame Übergriff ihr Leben zerstört hat: „Spätestens seit die drei Russen auftauchten, gab es kein Gleichgewicht mehr. Für mich nicht. Und für meinen Mann auch nicht." (T 64) Sie kategorisiert das Erlittene als „Schrecken" (T 13), als Schicksalsschlag, der sie in ihrer Selbsteinschätzung, ein „furchtsamer Mensch" (T 52) zu sein, „seit dem Krieg erst recht" (T 82), bestätigt. So erfüllt das Erinnern der traumatischen Erfahrung eine wirklichkeits- und identitätskonstituierende, mithin eine Bewältigungsfunktion (vgl. Scheidt & Lucius-Hoene

2015): Durch die Unterscheidung zwischen erinnerndem und erinnertem Ich, erzeugt sie narrativ eine Distanz zu den Ereignissen und erlebt sich erstmals als eine über die Zeit hinweg beständige Person (vgl. Neuner et al. 2013: 328; vgl. Boothe 2011: 73–83). In der Handlungsrolle der gestaltenden Erzählerin, die die Ereignisse ordnet und validiert, wechselt sie aus der Position des passiven, fremdbestimmten Opfers (Patients) in eine aktive Rolle (Agens) und gewinnt eine gewisse Souveränität über das Erlebte (vgl. ebd.). So kann sie „durch die Aktivität des Erzählens ein Stück verlorengegangener Autonomie wiederher[stellen]" (Scheidt & Lucius-Hoene 2015: 27).

5. Schlussbetrachtung

Hans-Ulrich Treichels „Tagesanbruch" verhandelt ein Schweigen, das erst nach Jahrzehnten gebrochen wird. Es verhüllt eine traumatische Erfahrung der Ich-Erzählerin, die sie zum Ende des Zweiten Weltkrieges erleidet: Die mehrfache Vergewaltigung auf der Flucht aus Ostpreußen, aus der (vermutlich) ihre Schwangerschaft resultiert. Erst mit dem Tod des erwachsenen Kindes bricht sie ihr Schweigen, wobei der selbstreflexive Erzählprozess eine psychische Entstörung einleitet: Das nachträgliche Niederschreiben ihrer Geschichte hat einen therapeutischen, stabilisierenden Effekt. Es gelingt der Erzählerin, die ihr einst aufgezwungene fremdbestimmte Position anzuerkennen und den gewaltsamen Übergriff als folgenschwere Zäsur in ihre persönliche Erfahrungsgeschichte einzubinden. Da der erinnerte Gegenstand die Annäherung an eine höchst emotionale individuelle Lebenserfahrung ist, „das Wenige, was aber für mich alles ist" (T 64), erfolgt die Reinszenierung (Lanser 1992: 18–21) mittels *personal voice* – Das Erinnern fungiert als Bestätigung der vergangenen Ereignisse und der individuellen Sinnstiftung. So referiert die Darstellung auf eine Auslassung im *kommunikativen Gedächtnis* (vgl. Assmann 1988: 9–19; vgl. Welzer 2008: 14) der Familie. Da zentrale Momente auf der diegetischen Ebene in der erinnernden Rückschau hervorgebracht werden, lässt sich „Tagesanbruch" der Gattung der *fictions of memory* (Neumann 2005: 137) zuordnen bzw. als *Gedächtnisroman* (Gansel 2009) fassen. Es ist das Anliegen der Erzählerin, ihre Lebensgeschichte erstmals offenzulegen, weshalb Aspekte wie die Brüchigkeit bzw. Unvollständigkeit des Erinnerns kaum eine Rolle spielen. Mit Blick auf die Handlungsebene ist gezeigt worden, dass das Verschweigen auf die Aufrechthaltung des scheinbar stabilen Familienkonstrukts gerichtet ist. Es verzögert die Auseinandersetzung der Erzählerin mit der Vergangenheit und die Integration der Erfahrungen in ihre Lebensgeschichte und verwandelt einen zentralen Teil ihrer Biographie in eine Leerstelle. Für die Entwicklung eines

stabilen Selbstverständnisses offeriert es daher weniger eine Möglichkeit als einen Mangel (vgl. Schönwandt 2011: 44). Auf der Darstellungsebene wirken die Schweige-Marker und die kontinuierliche Verzögerung der Preisgabe des Verschwiegenen als Strategie zur Spannungserzeugung. Auch im weitgehenden Pausieren der erzählten Zeit, in der Konzentration auf statische Motive und der Einbindung atmosphärischer Erzähldetails im Assoziationsbereich von Leere und Stille wird die Auslassung inszeniert.

Literaturverzeichnis

Abenstein, Edelgard: Selbstbefreiung einer Mutter aus dem Kriegstrauma. Deutschlandfunk Kultur vom 30.05.2016. <https://www.deutschlandfunkkultur.de/hans-ulrich-treichel-tagesanbruch-selbstbefreiung-einer.1270.de.html?dram:article_id=355538> (Letzter Zugriff: 22.02.2022).

Assmann, Aleida: Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung. 2. Aufl. München 2014: Beck.

Assmann, Jan: Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. In: Ders./Hölscher, Tonio (Hrsg.): Kultur und Gedächtnis. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1988, S. 9–19.

Boothe, Brigitte: Das Narrativ. Biografisches Erzählen im psychoanalytischen Prozess. Stuttgart: Schattauer 2011.

Deppermann, Arnulf: Agency in Erzählungen über Gewalterfahrungen in Kindheit und Jugend. In: Scheidt et al., Narrative Bewältigung von Trauma und Verlust. 2015, S. 64–75.

Deppermann, Arnulf/Lucius-Hoene, Gabriele: Trauma erzählen – kommunikative, sprachliche und stimmliche Verfahren der Darstellung traumatischer Ereignisse. In: Psychotherapie & Sozialwissenschaft 7, 2005, H. 1, S. 35–73.

Fischer, Gottfried/Riedesser, Peter: Lehrbuch der Psychotraumatologie. 5. Aufl. München: Ernst Reinhardt 2020.

Gansel, Carsten: Rhetorik der Erinnerung – Zur narrativen Inszenierung von Erinnerungen in der Kinder- und Jugendliteratur und der Allgemeinliteratur. In: Ders./Korte, Hermann (Hrsg.): Kinder- und Jugendliteratur und Narratologie. Göttingen: V & R 2009, S. 19–38.

Hahn, Alois: Schweigen, Verschweigen, Wegschauen und Verhüllen. In: Assmann, Aleida/Assmann, Jan (Hrsg.): Schweigen. Archäologie der literarischen Kommunikation XI. 2013, S. 29–50.

Jensen, Vernon J.: Communicative Functions of Silence. In: ETC: A Review of General Semantics 30, 1973, H. 3, S. 249–257.

Kegel, Sandra: Der stumme Akkord. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 02.06.2016, Literaturbeilage, S. 12.

Lanser, Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice. Ithaca/London: Cornell University Press 1992.

Maercker, Andreas: Symptomatik, Klassifikation und Epidemiologie. In: Ders. (Hrsg.): Posttraumatische Belastungsstörungen. 4. Aufl. Berlin/Heidelberg: Springer 2013, S. 13–34.

Munzinger Online/Personen – Internationales Biographisches Archiv: Eintrag „Treichel, Hans-Ulrich“. <http://www.munzinger.de.ezproxy.uni-giessen.de/document/00000022671> (Letzter Zugriff: 22.02.2022).

Neumann, Birgit: Erinnerung – Identität – Narration. Gattungstypologie und Funktionen kanadischer „Fictions of Memory“. Berlin: Walter de Gruyter 2005.

Neuner, Frank/Schauer, Maggie/Elbert, Thomas: Narrative Exposition. In: Maercker, Posttraumatische Belastungsstörungen. 2013, S. 327–347.

Ruberg, Uwe: Beredtes Schweigen in lehrhafter und erzählender deutscher Literatur des Mittelalters. München: Fink 1978.

Scheidt, Eduard/Lucius-Hoene, Gabriele/Stukenbrock, Anja/Waller, Elisabeth (Hrsg.): Narrative Bewältigung von Trauma und Verlust. Stuttgart: Schattauer 2015.

Scheidt, Eduard/Lucius-Hoene, Gabriele: Kategorisierung und narrative Bewältigung bindungsbezogener Traumaerfahrungen im Erwachsenenbindungsinterview. In: Scheidt et al., Narrative Bewältigung von Trauma und Verlust. 2015, S. 26–38.

Schönwandt, Katja: Das Gegenstück zum Sprechen. Untersuchungen zum Schweigen in der skandinavischen und deutschen Literatur. Zugl. Kieler Univ. Diss. 2008. Frankfurt/Main: Lang 2011.

Schröder, Christoph: Wenn der Zaunkönig singt. Frankfurter Rundschau vom 08.05.2016. <https://www.fr.de/kultur/literatur/wenn-zaunkoenig-singt-11131975.html> (Letzter Zugriff: 22.02.2022).

Shacter, Daniel: Wir sind Erinnerung. Gedächtnis und Persönlichkeit. Reinbek/Hamburg: Rowohlt 2001.

Treichel, Hans-Ulrich: Tagesanbruch. 2. Aufl. Berlin: Suhrkamp 2016.

Treichel, Hans-Ulrich: Das Schweigen der Opfer. GEO Epoche. Das Magazin für Geschichte 09, 2002. Deutschland nach dem Krieg 1945–1955. <https://www.geo.de/magazine/geo-epoche/10671-rtkl-trauma-das-schweigen-der-opfer> (Letzter Zugriff: 22.02.2022).

Ulsamer, Fleur: Linguistik des Schweigens. Eine Kulturgeschichte des kommunikativen Schweigens. Frankfurt/Main: Peter Lang 2002.

Welzer, Harald: Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung. München: C. H. Beck 2008.

Verdrängte Erinnerungen und Selbsterkenntnis unter besonderer Berücksichtigung von Wim Wenders' „Land of Plenty"

Jeang-Yean Goak (Seoul)

Abstract: In der vorliegenden Arbeit wird Wim Wenders' Film „Land of Plenty" auf Basis der Kultursemiotik von Jurij Michajlovič Lotman analysiert. Dieser Film zeigt, wie man Terror, der sich im Sinne von Lotman als explosives Ereignis bezeichnen lässt, als Durchbruch zu positiver Entwicklung und zu neuer Selbsterkenntnis nutzen kann – indem man durch den Dialog mit einer Person, die an der Grenze zu anderen Kulturen steht, die verdrängten Erinnerungen und Meinungen aus der Peripherie hervorholt und in die Selbstbeschreibung aufnimmt.

Keywords: Terror, Erinnerung, Selbsterkenntnis, Trauma, „Land of Plenty", Kultursemiotik

1. Einleitung

In vorliegender Arbeit wird Wim Wenders' Film „Land of Plenty" auf Basis der Kultursemiotik von Juri Michailowitsch Lotman analysiert, um so den Diskurs darüber anzuregen, wie man Traumata überwinden und als Chance zur Bildung einer neuen Kultur nutzen kann.[1] Lotmans Kultursemiotik, die sich auf die kulturelle, durch Interaktion zwischen verschiedenen Zeichensystemen ausgelöste Dynamik fokussiert, bietet einen nützlichen theoretischen Rahmen für die Analyse der Interaktion gegensätzlicher kultureller Elemente nach 9/11.

Der Film kontrastiert zwei Amerikaner, die entgegengesetzte Ansichten zum 9/11-Terror haben. Der ehemalige Vietnamkriegsveteran Paul Jeffries befördert mit einem Transporter Überwachungsausrüstung, um sein Land vor Terror zu schützen und verdächtige Personen aufzuspüren. Nachdem ein verdächtigter Araber namens Hassan auf offener Straße erschossen wurde, macht Paul sich auf den Weg, um herauszufinden, wer dahinter steckt.

Pauls Nichte, Lana Swenson, die bei ihren Missionarseltern in Afrika und Palästina aufgewachsen ist, kehrte nach zehn Jahren, im Alter von zwanzig

1 In dem vorliegenden Beitrag habe ich wesentliche Gedanken aus meiner Arbeit „Terror, Trauma und Erinnerung" übernommen und ergänzt. Vgl. Goak, Jeang-Yean: Terror, Trauma und Erinnerung unter besonderer Berücksichtigung von Wim Wenders' „Land of Plenty". In: DOKEDOKMUNHAK, Koreanische Zeitschrift für Germanistik 142, 2017, S. 315–336.

Jahren, in die USA zurück. Während sie beim Missionswerk für Obdachlose arbeitet, wird sie Zeugin von Hassans Tod und trifft Paul am Tatort. Lana, die Hassans Leiche aus humanitären Gründen ihrer Familie übergeben will, macht sich mit Paul auf den Weg, um Hassans Halbbruder zu suchen.

Wenn Paul, angetrieben von dem durch Regierung und Medien nach dem 9/11 genährten Patriotismus, einen Amerikaner verkörpert, der alle Araber als potenzielle Terroristen verdächtigt, so vertritt Lana eine Amerikanerin, die die USA aus der Perspektive von Fremden betrachtet und im humanitären Sinn zu wirken versucht. Die Protagonisten dieses Films, wie auch die anderen Protagonisten von Wenders' Road Movie, lernen auf der langen Reise von Los Angeles nach New York die unterschiedlichen Positionen ihrer Mitmenschen verstehen und entwickeln so ihre Identität.

2. Grenze

Lotman erklärt, dass der Ausgangspunkt jeder Kultur die Aufteilung der Welt in einen inneren und einen äußeren Raum darstellt. Der Innenraum sei ein begrenzter, geschlossener Raum und der Außenraum ein offener. Die Aufteilung der Welt in gegensätzliche Konzepte wie innen und außen, das Eigene gegen das Andere, Zentrum gegen Peripherie, sei der Beginn der Definition von Kultur. Laut diesem Konzept sei die Kultur durch Grenzen geteilt. „Der Raum innerhalb dieser Grenze wird als ‚unser eigener', als ‚vertraut', ‚kultiviert', ‚sicher', ‚harmonisch organisiert' usw. erklärt. Ihm steht der Raum ‚der anderen' gegenüber, der als ‚fremd', ‚feindlich', ‚gefährlich' und ‚chaotisch' gilt." (vgl. Lotman 2010a: 174 f.)

Paul unterscheidet klar zwischen Inland und Ausland und glaubt, dass Fremde potenzielle Eindringlinge oder gefährliche Personen sind, die den Vereinigten Staaten Schaden zufügen können. Im Alter von achtzehn Jahren hatte er als Mitglied einer US-Spezialeinheit am Vietnamkrieg teilgenommen. Heute, dreißig Jahre später, will er nach den Terroranschlägen vom 11. September das Land vor dem Eindringen von Krieg von außen und gegen Terror verteidigen.

In der Eröffnungssequenz hört man seine Stimme im Hintergrund der Nachtansicht von Los Angeles: „Ein Gewinner gibt nie auf. Wer aufgibt, wird nie gewinnen. Wenn's hart auf hart kommt, dann haue ich rein! So bin ich eben. So ist mein Land." (Wenders 2005: 00.02.04) Paul glaubt, dass sich die Vereinigten Staaten im Kriegszustand mit der Außenwelt befinden, und ist entschlossen, gegen die Feinde zu kämpfen. Er identifiziert sich mit seinem Land und ist stolz auf sich. Pauls Ansicht, die die Welt in eine Oppositionsstruktur zwischen Gut und Böse einteilt, zeigt, wie das Modell von Lotmans

binärer Struktur tatsächlich funktioniert. Diese Ansicht wird von der US-Regierung und den Medien gefördert, die Kriege gegen den Terror propagieren.

In den Vereinigten Staaten geboren, aber in Afrika aufgewachsen und 9/11 im palästinensischen Westjordanland erlebt, steht Lana an der Grenze zur Außenwelt. Nachdem sie die normalen palästinensischen Bürger über die Terroranschläge vom 11. September jubeln sah, erkannte sie, dass viele Menschen ihre amerikanische Heimat hassen. Als Pazifistin, die kulturelle Konflikte mit Verständnis und Vergebung lösen will, versteht sie die Anschläge vom 11. September und liebt ihr Land ganz anders als Paul. Lana weiß, wie die Außenwelt die Vereinigten Staaten sieht und über sie denkt. Sie kann als Grenzgängerin bezeichnet werden, die an der Grenze der amerikanischen Kultur wandelt, also in der Peripherie.

Für Lotman bildet die Grenze zwischen Innen und Außen ein Schlüsselelement der räumlichen Metasprache, mit der er die Kultur beschreibt. Die Grenze ist auch ein Ort, an dem das Äußere in das Innere oder das Innere durch das Äußere übergeht, während dies ständigen äußeren Einflüssen ausgesetzt ist. Daher haben Grenzen nicht nur die Funktion der Unterscheidung und Trennung, sondern auch die der Verbindung und Vereinigung (vgl. Lotman 2010a: 399). Zwischen den beiden Seiten einer Grenze kann sowohl Trennung als auch Integration stattfinden. Lana stellt ein Bindeglied zwischen den beiden Kulturen dar, da sie von verschiedenen Kulturen beeinflusst worden ist bzw. wird.

3. Trauma und Erinnerung

In seiner Arbeit „Kultur und Explosion" (1992) stellt Lotman eine Theorie unvorhersehbarer und diskontinuierlicher kultureller Veränderungen in Form von Explosionen vor. Wenn ein Ereignis eintritt, das eine explosive Veränderung auslöst, hört der Mechanismus der Vergangenheit auf zu funktionieren, der lineare Prozess stoppt und das Gesetz der Kausalität verliert seine Gültigkeit. Diese Periode wird als dislozierte Zeitlichkeit erlebt, als ob sie aus der Zeitlichkeit aufeinander folgender Prozesse herausgelöst wäre. Zu diesem Zeitpunkt werden alle vorherigen Prozesse vorübergehend gestoppt und die zukünftige Richtung verharrt an der Schwelle zur Unbestimmtheit. Hier gibt es keine Normen, Codes oder Regeln, die die Bedeutung oder Bedeutungslosigkeit von Ereignissen bestimmen können. Explosionen bieten demnach einen Ausgangspunkt für zukünftige Entwicklung und bilden zugleich einen neuen Punkt des Selbstbewusstseins. Mit der Explosion, die den Beginn einer

neuen Phase markiert, geht die Möglichkeit einher, eine neue Identität zu bilden.

Diese Explosionen ereignen sich durch historische Ereignisse, Erfindungen und Entdeckungen, die die Zeit prägen, und durch die Handlungen von Menschen, die ihre Spuren mit tiefgreifenden Einflüssen hinterlassen haben, erklärt Lotman. Auch der Terror kann als ein explosives Ereignis bezeichnet werden. Der Terroranschlag vom 11. September wird zu einem Trauma, das die Kontinuität des Bewusstseins für die beteiligten Kulturmitglieder stoppt. Dieses Trauma lässt sich als wichtiges Moment der Herbeiführung von individuellen und kollektiv-epochalen Veränderungen deuten.

Paul erinnern die Anschläge vom 11. September an das Trauma, das er während des Vietnamkrieges erlebt hat. Sein Hubschrauber stürzte bei einem Bombenangriff ab und er überlebte nur mit knapper Not. Er leidet noch immer unter dem Entlaubungsmittel, das das US-Militär dreißig Jahre zuvor während des Kriegsgeschehens versprüht hat. Er hat seelische und körperliche Schäden durch den Vietnamkrieg erlitten und gesteht Lana, dass er nach den Anschlägen vom 11. September erneut von Alpträumen des Vietnamkrieges eingeholt wird. Der Anschlag von 9/11 holt die verdrängte Erinnerung des Vietnam-Traumas hervor. Die gegenwärtige Ideologie und das aus ihr abgeleitete Verlangen verleihen der traumatischen Erfahrung neue Aktualität. Freud bezeichnet die Wirkung gegenwärtiger Erfahrungen oder Wünsche auf vergangene Erinnerungen als „Nachträglichkeit“.

Den als unnötige Einmischung kritisierten Vietnamkrieg, der mit der Niederlage der Vereinigten Staaten endet, bewertet Paul hingegen als einen von den Vereinigten Staaten gewonnenen Krieg. Er kann nicht zugeben, dass er viele Menschen im sinnlosen Krieg getötet hat und sein Leiden auf einen bedeutungslosen Krieg zurückzuführen ist. Er akzeptiert die Realität der Vergangenheit nicht und rekonstruiert die Vergangenheit auf seine eigene Weise. Diese rekonstruierte Erinnerung, also nach Freud die „Deckerinnerung“, entstammt der Illusion eines gerechten Amerikas und falschen patriotischen Überzeugungen. Aktuelle Überzeugungen werden unter dem Einfluss des vergangenen Traumas gebildet, und Erinnerungen an die Vergangenheit basierend auf gegenwärtigen Überzeugungen konstruiert.

4. *Dialog und Selbsterkenntnis*

Ähnlich Freuds Erklärung, dass verdrängte Erinnerungen im Unbewussten verbleiben, betrachtet Lotman ausgeschlossene Dinge als außersystemische Elemente, die im Prozess der Selbstbeschreibung der Kultur in der Peripherie des Systems angehäuft werden. Im Zentrum werden die Normen und Regeln

der Kultur produziert, aber je weiter es in die Peripherie geht, desto schwächer wird deren Einfluss. Im Prozess der Selbstbeschreibung wird diese Peripherie oft geleugnet. Aber die Peripherie, in der verdrängte Erinnerungen gespeichert und der Einfluss von Normen geschwächt werden, ist der Ausgangspunkt für Veränderungen, indem die Peripherie eine Grenze nach außen bildet und dort Wechselwirkungen mit anderen Kulturen stattfinden.

Lotmans Ansatz zur Peripherie ähnelt der Theorie des postkolonialen Theoretikers Homi K. Bhabha vom „dritten Raum". In diesem Raum kann die Dualität zwischen dem Selbst und Anderen, dem Innen und Außen aufgebrochen und die Grenze abgebaut werden, damit das Subjekt mit anderen kommunizieren und verhandeln und seine Identität entwickeln kann (vgl. Bhabha 2000: 58). Der „dritte Raum" ist ein Raum, in dem neue hybride und transformative Identitäten geschaffen werden, die Verhandlungen zwischen Kulturen ermöglichen, die nicht homogenisiert werden können.

Kultur ist nach Lotman von einer dynamischen Natur, wenn sie ihre Territorien aufbricht und erweitert. Es gibt Spannungen und Konfrontationen zwischen dem Bestreben, die bestehende Ordnung aufrechtzuerhalten und dem Bestreben, sich von ihr zu lösen. Durch Konflikte und Kämpfe zwischen dem Zentrum und der Peripherie und zwischen dem Innen und Außen erneuert sich die Kultur und erweitert ihr Territorium.

Explosionen, die unvorhersehbare Möglichkeiten eröffnen und Räume, in denen unbekannte Sprachen aufeinanderprallen, bieten eine Chance für die Dynamik von Kultur (vgl. Lotman 2010b: 172). Wenn ein Ereignis eintritt, das explosive Veränderungen verursacht wie etwa Terror, werden Erinnerungen in der Peripherie aktiviert und es kommt zu aktiven Interaktionen zwischen der Peripherie und dem Zentrum. Die Möglichkeit, die Grenze zu durchbrechen, wird durch diese Interaktion eröffnet. Explosionen holen, so lässt sich sagen, vergessene, jedoch gespeicherte Texte hervor, treiben einen Dialog zwischen verschiedenen Texten der Vergangenheit und der gegenwärtigen Kultur an. Lotmans Idee, dass vergessene Texte in der Selbstbeschreibung wiederbelebt werden, ähnelt Freuds Idee, dass verdrängte Erinnerungen, die durch gegenwärtiges Verlangen transformiert und reproduziert, ständig zurückgeholt werden, um wiedererkannt bzw. aktualisiert zu werden.

In der Peripherie wird die Übersetzung zwischen den Kulturen aufgrund von Unterschieden zwischen den Codes nicht „richtig" durchgeführt. Es kommt zur Übersetzung bei Nichtübersetzbarkeit. Kommunikation, in der diese irreversible Übersetzung neue Bedeutungen produziert, definiert Lotman als Dialog. Mit anderen Worten: Das Verstehen von Symbolen, die aufgrund unterschiedlicher Codes unverständlich sind, betrachtet Lotman als Dialog, der einen Kulturwandel bewirkt.

Selbsterkenntnis ist aufgrund von unterschiedlichen Codes nur durch komplexe Dialoge mit dem Außen möglich. In einer Explosionssituation wie

den Terroranschlägen vom 11. September 2001 kommt es zu Interaktionen zwischen Kulturen mit unterschiedlichen Codes und zu einer Aktivierung von verdrängten Erinnerungen. Durch diesen Prozess werden neue Selbsterkenntnisse und Selbstbeschreibungen erreicht. Dabei vermischen sich Zentrum und Peripherie, werden Grenzen durchbrochen und neue Möglichkeiten für die Zukunft erschlossen.

Im Film riskiert Paul bei der Verfolgung des mutmaßlichen Terroristen seinen Tod, dringt entschlossen in ein Haus ein, in das Figuren Waschmittelkisten tragen. Er findet dort jedoch nur eine alte Frau, die sich beschwert, dass die Fernbedienung des Fernsehers kaputt ist und sie den ganzen Tag die gleichen Sendungen sehen muss. Zu dieser Zeit wurde im Fernsehen die Rede von Präsident Bush vor dem Parlament ausgestrahlt, die Krieg gegen den Terror propagiert. Paul schlägt auf den Fernseher, wodurch Bush vom Bildschirm verschwindet. Dies symbolisiert Pauls Abkehr von Bushs Propaganda in einer absurden Situation. Paul trifft daraufhin Lana und Hassans Halbbruder. Er erfährt, dass das Waschmittel, von dem er annahm, dass es zur Herstellung einer Bombe verwendet worden ist, zum Waschen der Teppiche dient. Und von seinem Kollegen erfährt Paul am Telefon, dass die weißen Kinder, die Drogen genommen hatten, Hassan nur aus Spaß erschossen haben.

Paul erkennt allmählich, dass seine Anstrengungen zur Überwachung und Verfolgung bedeutungslos waren. Verwirrt offenbart er Lana zum ersten Mal seine Gefühle. Paul und Lana sprechen über ihre Traumata. Lana erzählt etwa, dass sie normale palästinensische Bürger vor Freude über die Anschläge vom 11. September auf den Straßen schreien und jubeln gesehen hat und dass dies zu ihrem Albtraum geworden ist. Lana ist in ihre Heimat zurückgekehrt, um zu verstehen, warum so viele Menschen Amerika hassen. Sie erkennt ihr Trauma und sucht Möglichkeiten, es zu überwinden, während Paul sich seiner Traumatisierung nicht bewusst und er von der Situation überfordert gewesen ist.

So beginnen Paul und Lana, die sich bisher nicht verstehen konnten, weil sie in verschiedenen Welten gelebt haben, endlich miteinander zu kommunizieren. Paul gelangt dadurch zu einem tieferen Bewusstsein. Er hat den Kontakt zu Menschen, die anderer Ansicht sind, gemieden. Auch der Weg, auf dem er Informationen erhalten hat, ist begrenzt gewesen. Dann lernt er die „Grenzgängerin“ Lana, die mit anderen Kulturen vertraut ist, kennen. Paul ist anfangs misstrauisch und weigert sich, mit Lana zu sprechen. Doch bald gibt er seine Täuschung zu und kommuniziert mit ihr. Damit bewegt er sich aus dem isolierten Raum in eine andere Welt. Lotman bezeichnet das Überschreiten der semantischen Grenze durch den Protagonisten als ein Ereignis und die Gesamtheit der Ereignisse als „Sjužet“. Wenn ein Ereignis eintritt, das eine explosionsartige Veränderung hervorruft, wird ein Dialog zwischen den verschiedenen Texten der Vergangenheit und den gegenwärtigen Erinnerungen

angestoßen, da Zentrum und Peripherie vermischt werden. Paul sieht den vergangenen Vietnamkrieg durch den Anschlag von 9/11 aus einer neuen Perspektive, liest einen Brief von seiner Schwester, das heißt Lanas Mutter, die er nach einem Streit lange nicht gesehen hat, und versöhnt sich mit ihr.

Vergangene Ereignisse können nicht nur aufgrund ihrer eigenen pathologischen Natur krank machen, sondern auch aufgrund der Art und Weise, wie sich in der Gegenwart an sie erinnert wird. Daher ist es bei der Behandlung des Traumas ebenso wichtig, die gegenwärtige Ideologie und die Motivation, die Vergangenheit aufzudecken, zu untersuchen. Paul erkennt, dass seine Überzeugungen und sein Wunsch, die Feinde zu besiegen, falsch sind, gesteht seine Ängste und Verwirrung ein und befreit sich allmählich von seinem Trauma.

5. Schlussbemerkung

Paul, der aufgrund seines Traumas an Wahnvorstellungen leidet, findet durch den Dialog mit Lana, die an der Grenze zu anderen Kulturen steht, ein Mittel zur Heilung. Indem Wim Wenders die Situation in den Vereinigten Staaten nach den Terroranschlägen audiovisuell verarbeitet, zeigt er einen Weg der Heilung von verwundeten Amerikanern auf. Wenders erklärt, dass er den Film in der Hoffnung gedreht hat, die missbrauchten amerikanischen Werte von Freiheit und Demokratie wiederzufinden.

Wenders' Film „Land of Plenty" zeigt, wie Terror als Durchbruch zu positiver Entwicklung und neuer Selbsterkenntnis genutzt werden kann: Indem verdrängte Erinnerungen und Meinungen aus der Peripherie hervorgeholt und in gegenwärtige Selbstbeschreibungen aufgenommen werden. Er befördert damit die Selbsterkenntnis und schlägt einen Weg zur Identitätsentwicklung vor. Somit leistet der Film einen sinnvollen Beitrag zu dem Diskurs, wie ein Ereignis, das explosionsartig Veränderungen verursacht, als Chance für neue Bewusstseins- und Entwicklungsmöglichkeiten genutzt und wie mit den daraus resultierenden Traumata umgegangen werden kann.

Es scheint jedoch ein langer Weg zu sein, bis ein solcher Film die Herzen vieler Menschen berührt und Einfluss auf die reale Politik ausübt. Aber man darf dieses Bemühen für das friedliche Zusammenleben nicht aufgeben.

Literaturverzeichnis

Behrens, Volker: „Der Mangel der Amerikaner an Selbstkritik ist das Ergebnis eines langen Entzuges“ – Seine Sicht auf die USA: das Interview mit Wim Wenders. Hamburger Abendblatt vom 07.10.2004. <http://www.abendblatt.de/kultur-live/kino/article106914540/Der-Mangel-der-Amerikaner-an-Selbstkritik-ist-das-Ergebnis-eines-langen-Entzuges.html>.
Behrens, Volker (Hrsg.): Wim Wenders – Man of Plenty. Marburg: Schüren 2005.
Bhabha, Homi K.: Die Verortung der Kultur. Mit einem Vorwort von Elisabeth Bronfen. Tübingen: Stauffenburg 2000.
Bickermann, Daniel (Hrsg.): Wim Wenders – A Sense of Place: Texte und Interviews. Frankfurt/M.: Verlag der Autoren 2005.
Freud, Sigmund: Studienausgabe. 10 Bände. Frankfurt/M.: 1975.
Goak, Jeang-Yean: Terror, Trauma und Erinnerung unter besonderer Berücksichtigung von Wim Wenders’ Land of Plenty, in: DOKEDOKMUNHAK, Koreanische Zeitschrift für Germanistik 142, 2017, S. 315–336.
Lotman, Jurij M.: Die Innenwelt des Denkens – Eine semiotische Theorie der Kultur. Berlin: Suhrkamp 2010a.
Lotman, Jurij M.: Kultur und Explosion. Berlin: Suhrkamp 2010b.
Nicodemus, Katja: Der europäische Freund. DIE ZEIT vom 07.10.2004. <http://www.zeit.de/2004/42/Interview_Wenders/seite-2> (letzter Zugriff: 24.02.2022).
Reverse Angle (Hrsg.): Pressematerial. Land of Plenty. 2004.
Wenders, Wim: Land of Plenty. Arthaus DVD 2005.

„Mir fehlt alles, um meine Geschichte als einer von uns zu erzählen“. Identitätskonstruktion und Erinnerungsnarrative in Saša Stanišić’ „Wie der Soldat das Grammofon repariert“ (2006)

Andrea Meixner (Stockholm)

Abstract: Vor dem Hintergrund der komplexen Frage, wie in literarischen Texten Vergangenes narrativ rekonstruiert, wie also gemäß dem Sektionsthema „Geschichte(n) erinner[t]“ werden, versteht sich der vorliegende Beitrag als Fallbeispiel: Er beschäftigt sich mit Saša Stanišić’ 2006 erschienenem Erstlingsroman „Wie der Soldat das Grammofon repariert“ und der Art und Weise, wie der Protagonist und über weite Strecken autodiegetische Erzähler des Textes hier die eigene(n) Geschichte(n) erzählt und wie dabei identitätsrelevante vergangene Ereignisse erinnert werden.

Keywords: Stanišić, Erinnerung, Identität, Erzählen, Flucht, Herkunft

1. Rahmen des Erinnerns und Erzählens

Dass es sich hier um ein Erinnern unter erschwerten Bedingungen handelt, leitet sich bereits aus den gewählten Rahmenbedingungen ab, geht es doch im Roman um das Navigieren des im Mittelpunkt stehenden Aleksandar Krsmanović zwischen einer Kindheit in Višegrad im zerfallenden Jugoslawien der späten 1980er und frühen 1990er Jahre, einem Aufwachsen in Essen im Ruhrgebiet nach der Flucht vor dem Krieg und schließlich einer Reise nach Bosnien an die Orte der Kindheit im jungen Erwachsenenalter 2002. Ein mobiler, krisengeschüttelter Protagonist also erzählt hier seinen Blick auf sich selbst und die Welt. Dass er überhaupt erzählt, verdankt sich nicht zuletzt einem Versprechen, das gleich zu Beginn des Romans eingeführt wird: Aleksandar sagt seinem Großvater vor dessen Tod und kurz vor Ausbruch des Krieges zu, niemals mit dem Erzählen aufzuhören (Stanišić 2008: 31). Die trotz der Flucht der übrigen Familie nach Deutschland in Višegrad zurückbleibende Großmutter gibt ihm analog dazu den Auftrag mit auf den Weg, niemals das Erinnern einzustellen (ebd.: 132). Aus diesen beiden entscheidenden Abschieds- und Umbruchsituationen in der frühen Kindheit nimmt die Erzählinstanz somit zwei komplementäre Aufträge mit, die die dadurch motivierte Erzählung für eine Analyse literarischer Auseinandersetzungen mit

Geschichte(n) und Erinnerung geradezu prädestinieren: Fragen des Erinnerns und Erzählens finden sich neben der konkreten Darstellung von krisenhaften Erlebnissen und Erinnerungen immer wieder auch auf der Metaebene wieder.

Wie im Roman die Erzählung Aleksandars gerahmt wird, gestaltet sich auch erzählstrukturell komplex: Sowohl die Ereignisse aus der Kindheit des Protagonisten in Bosnien, die die erste Hälfte des Textes dominieren, als auch seine spätere Reise dorthin in der zweiten Hälfte werden zwar größtenteils gleichzeitig und aus Aleksandars Perspektive heraus geschildert. Allerdings sind beide Erzählteile durchsetzt mit erinnernden Rückblicken, die zum Teil von entscheidender Bedeutung für das kontextualisierende Verständnis von Erfahrungen in der jeweils erzählten Gegenwart sind. Zusätzlich wird die Erzählung der Erlebnisse und Erinnerungen des Protagonisten wiederholt perspektivisch durchbrochen durch die (unmarkierte) Wiedergabe von Erfahrungen und Erzählungen anderer Figuren aus seinem Umfeld. Zuletzt entsteht ein auch als Ganzes strukturell fragmentierter Text durch die Mischung von Textbausteinen unterschiedlicher Art, die von protokollartigen Gesprächsaufzeichnungen über Briefe, Gedichte und Listen bis zu einem „Buch im Buch“ (ebd.: 157–210) reichen, das in der Mitte des Romans eine Zäsur zwischen Kindheit und Erwachsenenalter des Protagonisten bildet.

2. *Erinnerung, Identität und Macht*

Während in der ersten Hälfte des Romans die präsentierten Erinnerungen an zurückliegende Erlebnisse Aleksandars vor allem einen Kontext zum aktuellen Geschehen liefern und das Erinnern selbst vorwiegend unproblematisch erscheint und unreflektiert stattfindet, wird Erinnerung in der zweiten Hälfte, mit der ich mich hier schwerpunktmäßig beschäftigen möchte, explizit zum Thema und zum Problem: Der erwachsene Protagonist stößt hier bei dem Versuch, seine Kindheitserlebnisse und seine Geschichte als die Geschichte seiner Familie und seiner bosnischen Heimatstadt erinnernd zu rekonstruieren, an seine Grenzen und hat Schwierigkeiten damit, sie mit der erlebten Gegenwart in Einklang zu bringen. Die immer wieder versuchten Positionierungen zum Erzählprozess selbst, zu den Inhalten des Erzählens, zu eigenen und fremden Erinnerungen sind Teil komplexer Konstruktionsversuche im Ringen um ein kohärentes individuelles Selbstbild. Zugleich spielen sie eine entscheidende Rolle für eine versuchte soziale Verortung in Familie und Umfeld. Ich möchte der Frage nachgehen, wie und mit welchem Ergebnis hier Identitätsarbeit in ihren individuellen und kollektiven Spielarten basierend auf narrativ präsentierter Konstruktion von Herkunft und Zugehörigkeit literarisch entworfen

wird. Im dabei zentralen gemeinsamen Kontext von Identität[1] mit Erinnerung und Gedächtnis wäre ohne allzu tiefen Einstieg in die Forschungsdiskussion zu betonen, dass es sich bei Erinnerungserzählungen nicht um eine auf historische Korrektheit abzielende *Abbildung* der Vergangenheit handeln kann, sondern immer um eine situativ bedingte und mehr oder weniger bewusst selektive *Imagination* zurückliegender Ereignisse ausgehend von gegenwärtigen Kontexten und Bedürfnissen.[2] In der erfolgreichen Formulierung von Identitätsnarrativen wird – auch in ihrer literarischen Inszenierung – gewissermaßen eine im gegenwärtigen Moment mündende schlüssige und kohärente Kontinuität des Eigenen aus der Vergangenheit heraus konstruiert. Damit ist narrative Identitätsarbeit immer auch Erinnerungsarbeit.

Ein letzter wichtiger Aspekt im Hinblick auf die zu analysierende erzählte Identitätsarbeit bei Stanišić sei noch genannt: Im Zentrum der zweiten Hälfte von „Wie der Soldat das Grammofon repariert" steht ein in sich zutiefst krisenhafter Erzähl- und Erinnerungsprozess. Der Versuch nämlich, die eigene Vergangenheit über biographische und historische Brüche hinweg so zu erzählen, dass eine ungebrochene Verortung in der Gegenwart möglich wird. Dazu gehört unweigerlich das Erkunden der Tragfähigkeit und Anschlussfähigkeit eigener kindlicher Erinnerungen in sozialen Kontexten. Denn in beiden Bereichen – Identität wie Erinnerung – ist das soziale Umfeld von Bedeutung: Machtverhältnisse, Interaktionsmuster und Konventionen setzen den „Möglichkeitsrahmen", innerhalb dessen Aleksandar navigiert; Kontexte bestimmen, wie erinnert und erzählt werden darf, wer wie stark Einfluss auf bestehende Narrative nehmen kann, welche Rollen gegebenenfalls zugewiesen werden, und wer über welche Spielräume bei der Gestaltung individueller und kollektiver Identitäten verfügt (vgl. Keupp et al. 1999: 98 ff.).

1 Unter dem nicht unproblematischen Begriff *Identität* verstehe ich die dynamisch in sozialer Interaktion hergestellte, immer wieder situativ zu entwickelnde und aufrechtzuerhaltende Konstruktion eines möglichst kohärenten und kontinuierlichen Selbstbilds (vgl. u. a. Krappmann 1969). Es handelt sich um – hier literarisch dargestellte – Prozesse einer konstruktiven, nicht zu einem endgültigen Abschluss zu bringenden *Identitätsarbeit*. Insbesondere sozialpsychologische Überlegungen zur *narrativen Konstruktion* von Identitätsprojekten (vgl. etwa Kraus 2000) bieten sich in diesem Zusammenhang an: Identität wird demnach in Erzählprozessen durch das Organisieren und Präsentieren der eigenen Erfahrungen und Positionen ausgehandelt, produziert und stabilisiert.

2 Vgl. Erll et al. (2003) zu Erinnerung und Identität in literaturwissenschaftlichen Darstellungskontexten (für die hier relevanten Aspekte insbesondere den Beitrag von Marion Gymnich).

3. Vom Scheitern des Erzählens erzählen

Zum sozialen Umfeld im Roman lässt sich feststellen, dass gerade zu Beginn für den kindlichen Protagonisten die Familie den Mittelpunkt der sozialen Welt darstellt, gerahmt durch Menschen in einem recht engen Radius aus Nachbarschaft und Schulalltag. Der Text inkludiert zwar schon aus Aleksandars Kinderperspektive zunehmend Hinweise auf die explosive politisch-gesellschaftliche Lage, diese gesamtgesellschaftlichen Kontexte werden jedoch erst im zweiten Teil des Romans explizit zum sozialen Referenzrahmen.[3] Einhergehend mit einem Zeitsprung im Text gewinnt das Erinnern flankierend zum gegenwärtigen Erleben nun schlagartig an unmittelbarer Bedeutung: Aleksandar ist als junger Erwachsener in Deutschland zwar nach außen hin „angekommen", hat sich aber seine Zugehörigkeit durch Anpassung und Verdrängung seiner Kindheit und seiner traumatischen Erfahrungen erkauft. Er hadert mit seiner Position und Rolle in der Gegenwart und leidet unter der gefühlten Zersplitterung und dem Bruch in seiner Biografie, über den er zuvor in Briefen nach Bosnien berichtet hat: „Es kommt mir vor, als wäre ein Aleksandar in Višegrad und in Veletovo und an der Drina geblieben, und ein anderer Aleksandar lebt in Essen [. . .]. In Višegrad, bei seinen unfertigen Bildern, gibt es einen angefangenen und nicht zu Ende gebrachten Aleksandar." (Stanišić 2008: 140[4])

Der Protagonist zweifelt an der Tragfähigkeit seiner Version der Vergangenheit, empfindet seine Erinnerungen (und damit die eigene Biografie) als lückenhaft und versucht sich Klarheit zu verschaffen, indem er Vergangenes rekonstruierend ordnet und mit der Gegenwart verknüpft. Besonders deutlich wird diese versuchte Verknüpfung zweier – sich räumlich zwischen zwei Ländern sowie zeitlich über zehn Jahre hinweg erstreckender – Sphären auch an der Textoberfläche in einer eng getakteten Auflistung von Zeitreferenzen und Erinnerungsfragmenten beim Blick auf den Computerbildschirm:

> „Ich fahre mit dem Mauszeiger über die Uhr. „23:23 Montag, 11. Februar 2002." Ich klicke, das Fenster „Eigenschaften von Datum und Uhrzeit" erscheint. An welchem Tag war [. . .] der 6. April 1992? Ich stelle das Datum um zehn Jahre zurück. [. . .] „7:23 Montag, 6. April 1992." Heute fällt die Schule aus. Im Wohnzimmer sitzt meine Mutter und näht sich Geldscheine in ihren Rock. [. . .] „7:43 Montag, 6. April 1992." Neben den Taschentüchern wird ein Taschenmesser liegen und ein Notizblock mit Adressen und Nummern von allen unseren Bekannten und Verwandten. [. . .] „0:21 Dienstag, 12. Februar 2002." Ich mache eine

3 Zu sozialen Raumentwürfen und Identitätskonstruktion im gesamten Romanverlauf vgl. Meixner (2016).

4 Die Quellenangabe erfolgt nachfolgend mit der Sigle „G" samt Seitenzahl im Text.

> Liste von Omas Nachbarn, die wie wir Schutz im Keller gesucht haben. [. . .]“ (G 212–215)

Es wird ebenso schnell deutlich, wie unzureichend solche Anknüpfungsversuche erlebt werden. Weder das Eintauchen in ein erinnertes „Damals“ in Verbindung mit einer symbolischen Zurückstellung der Computer-Zeitanzeige, noch die Bestandsaufnahme des Erinnerten in Listen oder später der Abgleich mit Fakteninformationen aus dem Internet genügt. Aleksandar konstatiert schließlich, Essen sei der falsche Ort für die Suche, von hier aus sei unmittelbare Teilhabe nicht möglich: „Mein Gesicht spiegelt sich im schwarzen Bildschirm, und ich weiß mit einem Mal nicht mehr, wonach ich hier, in meiner Wohnung mit Blick auf die Ruhr, Tausende Kilometer von meiner Drina entfernt, suche. Das Hintergrund-Foto von der Brücke in Višegrad erscheint, aber nicht einmal das Foto habe ich selbst geschossen.“ (G 215) Der Plan zur Rückkehr nach Višegrad entsteht somit aus dem Bedürfnis heraus, konkret, unmittelbar vor Ort anzuknüpfen und wieder selbst Teil der erinnerten Welt zu werden. Die sich anschließende Bosnienreise ist zugleich eine Heimkehr und eine versuchte Reise in die eigene Vergangenheit, mit der abgeschlossen werden soll: „Ich will die Vergangenheitsschablonen nachzeichnen. Im Schlafzimmer meiner Großmutter liegt ein Karton mit neunundneunzig unfertigen Bildern. Ich fahre nach Hause und male jedes einzelne zu Ende.“ (G 219) Wenn in den drei raumzeitlich sehr präzise markierten Kapiteln vom 11. Februar 2002 in Essen (vgl. G 211–224) Erinnerung programmatisch zur für den Rest des Romans prägenden identitätsstiftenden Aufgabe erhoben wird, könnte man strukturell sagen: Was bisher im Text multimodal dokumentiert und erzählt wird, bildet ab diesem Punkt die Folie für die Erlebnisse Aleksandars auf seiner anschließenden Reise – es lässt sich als zwar teilweise traumatische, aber bis zu diesem Punkt in ihrer Authentizität nie in Zweifel gezogene Version der eigenen Kindheit und der Herkunftsräume lesen, an die über den Bruch in Aleksandars Biographie und die Lücken seiner zehnjährigen Abwesenheit hinweg angeknüpft werden soll.

Auf dem Weg nach Višegrad erfolgt zunächst eine vielsagende Zwischenstation in Sarajevo, geprägt von einer fieberhaften Spurensuche einerseits (konkret nach einer Freundin aus der Zeit der Belagerung, allgemeiner nach einem Gefühl von Teilhabe am Alltagsleben in der Stadt) und andererseits einer nicht abzuschüttelnden Fremdheitserfahrung: Aleksandar verbinden mit diesem Ort keine persönlichen Erfahrungen, auf die er zurückgreifen könnte, und er spürt vergeblich einer gefühlten sozialen Gemeinsamkeit mit den Menschen nach (vgl. G 225 ff.). Erst bei der Ankunft per Bus in der Heimatstadt fallen Wiedererkennen, Bestandsaufnahme und gedankliche Inbesitznahme in eins: „Ich ziehe auf die rechte Fensterseite um, links schichten sich klotzige Felsen auf, dünn bemoost und spärlich von abgezehrten Pflanzen bewachsen.

Rechts: mein Fluss. Ich bestätige mir den Gedanken – mein Fluss, die warmgrüne Drina, gefasst und makellos sauber. Die Angler, die Klippen, die Abstufungen von Grün. [. . .] Als hinter einer engen Kurve der Blick auf die Brücke frei wird, bin ich überrascht, obwohl ich mir fest vorgenommen habe, alles so vorzufinden, wie es immer war. Dem Reflex, die Bögen zu zählen, widerstehe ich, sie ist komplett." (G 258) Vor Ort setzt sich die Überprüfung und Wiedererschließung der Stadtstruktur durch den Protagonisten fort, der akribisch seine in Listen gesammelten Erinnerungen an Gegenstände, Erlebnisse und Orte mit der Gegenwart vergleicht (vgl. G 260 ff.)[5]. Gleichzeitig erfolgt aber auch eine Wiederbegegnung mit Menschen aus der Vergangenheit, und hier ist das Abgleichen ein Wechselseitiges. Für Aleksandar überraschend, weisen ihn die meisten Einheimischen dabei als Fremden zurück: Er teilt nicht die verbindende Erfahrung der Menschen, die im Krieg in der Stadt zurückgeblieben sind, und aufgrund der umwälzenden Ereignisse in der Zwischenzeit kann er an zurückliegende Gemeinsamkeiten nicht anknüpfen.

Jede neue Begegnung führt bei Aleksandar nun nicht nur zu einem Abgleich von Kindheitserinnerung mit der Beobachtung der gegenwärtigen Situation, sondern auch mit abstraktem Wissen vom Hörensagen und den persönlichen Vergangenheitsnarrativen anderer Figuren. Die Leerstellen in seinem individuellen Bild von Višegrad werden durch den Anblick der Veränderungen in der Stadtlandschaft und durch die Erzählungen der Menschen jedoch nicht wie erhofft geschlossen. Weder die vielfältigen, widerstreitenden Berichte noch die sorgfältigen Vergleiche von baulichem Vorher und Nachher führen bei aller Bemühung um Ordnung und Kontextualisierung zu mehr Klarheit: Aleksandar hält vielmehr die Differenz und Ambiguität, die Überlagerungen der Geschichten, Erinnerungen und Bilder nicht aus, kann sie nicht in Einklang bringen: „Je mehr Geschichten ich kenne [. . .], desto weniger kenne ich mich aus." (G 265) Das vielstimmige eigene und fremde Erinnern, das auch im Text oft unvermittelt und unkommentiert stehen bleibt, kann die konflikthafte Geschichte der Stadt und ihrer Bewohner nicht in eine Form bringen, die Aleksandar eine widerspruchsfreie Verortung erlauben würde.

Auf den letzten Seiten des Romans schließlich wird das Scheitern an einem ungebrochenen Narrativ exemplarisch auch in der Sphäre der Familie deutlich: Aleksandar, der von Kindheit an den engsten Familienkreis als Referenzrahmen für die eigene Position verwendet hat, scheitert auch mit dem Versuch, eine bruchfreie Biografie seiner selbst aus diesen Kontexten abzuleiten. Die entsprechende Textstelle, ein Monolog am Grab des Großvaters, aus dem auch der Titel meines Beitrags zitiert ist, lautet wie folgt: „Die Idee habe ich von Nena Fatima, die Stimme von Opa Rafik, das Buch, aus dem

5 Dabei leitet der sich wiederholende Satz „Ich habe Listen gemacht" immer wieder den Abgleich von Erinnerung und gegenwärtiger Erfahrung ein.

ich lese, von Oma, die Adern an den Unterarmen von deinem Sohn, [. . .], die Schwermut von meiner Mutter. Mir fehlt alles, um meine Geschichte als einer von uns zu erzählen [. . .]. Du fehlst. Und die Wahrheiten, in denen wir nicht mehr Zuhörer oder Erzähler sind, sondern Zugeber und Vergeber. Unser Versprechen, immer weiterzuerzählen, breche ich jetzt. Eine gute Geschichte, hättest du gesagt, ist wie unsere Drina [. . .]. Aber eines können weder die Drina noch die Geschichten: für beide gibt es kein Zurück." (G 311) Das Ziel des Sammelns, Archivierens und Erzählens von Geschichte(n) als Basis für die Herleitung einer kohärenten gegenwärtigen Position des Eigenen wird damit als unerfüllbar aufgegeben. Eine Biografie, basierend auf einem bruchfreien „Wir" von Familie und Herkunftsraum, kann als solche nicht narrativ konstruiert und aus einer gemeinsamen Vergangenheit hergeleitet werden. Interessant ist, dass dieses Scheitern dennoch nicht so stehenbleibt: Ganz am Ende des Textes, nach der proklamierten Kapitulation des Protagonisten vor der selbstgestellten Lebensaufgabe, erfolgt doch noch so etwas wie eine Versöhnung mit der eigenen Rolle im Leben. Auf einen Anruf hin, von dem nur vermutet werden kann, dass er von Aleksandars lange verschollener Kindheitsfreundin Asija stammt, liest sich seine Positionierung in den letzten Sätzen des Romans wie folgt: „[I]ch kann jetzt nicht mehr, ich lasse mich jetzt fallen, ich liege jetzt da [. . .]. Ja, sage ich, ich bin jetzt hier. [. . .I]ch bin ja hier." (G 313) Die unmittelbar gegenwärtige Lage mit all ihren Brüchen und Widersprüchen wird „jetzt und hier" als solche hingenommen und zum Minimalkern einer affirmativen raumzeitlichen Verortung. Nicht die Integration der Widersprüche in *ein* definitives Narrativ deutet sich damit als mögliche Lösung von Aleksandars Identitätskonflikten an, sondern vielmehr das Bekenntnis zum Scheitern an einem derartigen Narrativ. Sozialpsychologisch gesprochen: Ambiguitätstoleranz ermöglicht das Stehenlassen verschiedener Geschichten und Erinnerungsversionen nebeneinander, ohne dadurch das Identitätsprojekt des Ichs zum Scheitern zu verurteilen.

Der gesamte Roman kann in diesem Sinne als Sammlung und Nebeneinander brüchiger, widersprüchlicher Versionen der Vergangenheit gelesen werden – nicht als ungebrochenes Textganzes, aber in seiner Vielfalt als Zeugnis dafür, dass sich Geschichte eben nicht einheitlich und bruchlos erzählen lässt und dass ein immer erneutes Navigieren zwischen den unterschiedlichen Versionen des Vergangenen die Lücken zwar nicht schließen kann, dass es aber der Wirklichkeit womöglich näherkommt als jeder Versuch einer einheitlichen, widerspruchsfreien Erzählung.

Literaturverzeichnis

Erll, Astrid/Gymnich, Marion/Nünning, Ansgar: Literatur – Erinnerung – Identität: Theoriekonzeptionen und Fallstudien (Studies in English Literary and Cultural History ELCH). Trier: WVT 2003.

Keupp, Heiner/Ahbe, Thomas/Gmühr, Wolfgang/Höfer, Renate/Mitzscherlich, Beate/Kraus, Wolfgang/Straus, Florian: Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1999.

Krappmann, Lothar: Soziologische Dimensionen der Identität. Strukturelle Bedingungen für die Teilnahme an Interaktionsprozessen. Stuttgart: Klett-Cotta 1969.

Kraus, Wolfgang: Das erzählte Selbst. Die narrative Konstruktion von Identität in der Spätmoderne. Herbolzheim: Centaurus-Verlag 2000.

Meixner, Andrea: Von neuen Ufern – Mobile Selbst- und Weltbilder in ausgewählten Texten der neueren deutschsprachigen Migrationsliteratur. Göttingen 2016. <http://dx.doi.org/10.53846/goediss-5711> (letzter Zugriff: 24.02.2022).

Stanišić, Saša: Wie der Soldat das Grammofon repariert. München: btb 2008.

Gefühlserbschaften der „Zeitenzeugin“ Eva Umlauf

Nadežda Zemaníková (Banská Bystrica)

Abstract: Der Beitrag untersucht einen Spezialfall des Umgangs mit traumatischen Erfahrungen von Holocaust-Überlebenden. Die Lebensgeschichte „Die Nummer auf deinem Unterarm ist blau wie deine Augen“ von Eva Umlauf ist aus der Perspektive eines Opfers ohne konkrete Erinnerung geschrieben. Der auffällige Titel ist ein Zitat aus dem Gedicht eines Jugendfreundes der Autorin, Ján Karšai. Die heute in München lebende Umlauf (geborene Hecht), eine slowakische Jüdin, hat als zweijähriges Kind die Lagerhaft in Auschwitz überstanden, die in ihr Körpergedächtnis eingeschrieben ist. Sie ist höchstwahrscheinlich die jüngste Überlebende, der in Auschwitz eine Häftlingsnummer eintätowiert worden ist. Sie ist mit dem Trauma der zweiten Generation behaftet, das sie als „Gefühlserbschaft“ beschreibt. Umlauf versteht sich als „Zeitenzeugin“, als Zeugin unterschiedlichster politischer Systeme. Der Beitrag fragt nach der Umsetzung von narrativen Prozessen und Strukturen in Umlaufs Autobiographie, in denen die Störungen der Erinnerung überwunden werden können.

Keywords: Gefühlserbschaft, Transgenerationalität, Holocaust-Überlebende, Eva Umlauf

1. Gefühlserbschaft

Eva Umlauf ist mit dem Trauma der zweiten Generation behaftet, das sie als „Gefühlserbschaft“ wahrnimmt. Der Begriff geht auf Sigmund Freud (1912–1913: 191) zurück, der in seiner Schrift „Totem und Tabu“ von einer „Gefühlserbschaft“ zwischen den Generationen spricht, die durch „unbewußtes Verständnis“ übernommen wird, da „keine Generation imstande ist, bedeutsamere seelische Vorgänge vor der nächsten zu verbergen“.

In soziologischen und sozialpsychologischen Forschungen (Rosenthal 1997; Moré 2013) wird das bedrohliche Phänomen der Gefühlserbschaften als unbewusste Vermittlung von Traumata an nachkommende Generationen untersucht, wofür heute den Begriff der „transgenerationellen Weitergabe“ verwendet wird. Bereits bei Säuglingen und Kleinkindern ist festgestellt worden, dass sie verschwiegene Erfahrungen und verdrängte Gefühle ihrer Eltern wahrnehmen können. Die auf diesem Weg vermittelten Botschaften können sich in den Generationen der Kinder und Enkelkinder in nicht zu entschlüsselnden Symptomen ausdrücken: „Was von den Erfahrungen der Überlebenden in der zweiten Generation in Träumen, Affekten, Stimmungen und bewussten wie unbewussten Vorstellungen ankommt, sind rätselhafte, unintegrierbare Bilder und Impulse, Irritationen, Verunsicherungen der eigenen

Identität, Schuldgefühle, unerklärliche Ängste oder Zwänge, Gefühle von (Selbst-) Fremdheit und Rätselhaftigkeit oder Zwangshandlungen.“ (Moré 2013) Der bekannte Begriff postmemory von Marianne Hirsch (2012) berührt ähnliche Konstellationen. Erst wenn die Traumata der früheren Generationen ins Bewusstsein gehoben, erkannt werden und dadurch eine sinnstiftende Aufarbeitung der Familiengeschichte ermöglicht wird, kann die Weitergabe des Verdrängten unterbrochen werden. In diesem Sinne versteht Eva Umlauf ihr Buch als einen Versuch, die Gefühlserbschaften aufzulösen und die Störungen der Erinnerung zu überwinden.

Gemeinsam mit der Journalistin Stefanie Oswalt sucht Umlauf nach Annäherungsstrategien an traumatische Ereignisse in ihrem Familiengedächtnis, die wegen der extremen emotionalen Intensität schwer verarbeitet werden können. Gemeinsam reisen die Frauen an die Orte der Familiengeschichte, sprachen mit Überlebenden, greifen auf historische Quellen als objektivierte Erinnerung zurück und suchen Archive und Gedenkstätten auf, um genau zu recherchieren und relevante Belege zu finden. Die Lebensgeschichte bleibt dennoch lückenhaft. Wie ein Refrain begleiten Fragen die Spurensuche von Eva Umlauf, die unbeantwortet bleiben. „Der Nebel ist nicht das Fehlen der eigenen Erinnerung, es ist das fehlende Wissen über meine Wurzeln, denn meine Mutter [. . .] brachte nur Fragmente ihrer Erinnerung über die Lippen. Schon als Kind respektierte ich intuitiv die unausgesprochenen Grenzen, unternahm zwar einige zaghafte Anläufe, Näheres zu erfahren, forschte aber nicht eigenständig nach oder insistierte. [. . .] Ich hätte sie, die ich so liebte, unerträglich gequält. Und zugleich litt ich am Nichtwissen.“ (Umlauf/Oswalt 2016: 23 f.[1]) Ihre Mutter litt an einer Hypermnesie, wie Umlauf vermutet, womit „das überscharfe und mit starkem Affekt geladene Erinnerungsvermögen an die traumatischen Verfolgungserlebnisse und die damit verbundene seelische Erinnerung“ (Niederland 1980: 230) gemeint ist. Die Störungen der Erinnerung hängen bei Eva Umlauf vom Anfang an mit der Angst zusammen, „mit der eigenen Geschichte in Konkurrenz zu der anderer Überlebender zu treten“ (N 22). „Wie sollte dieses Tasten, dieses Suchen, das Nichtwissen öffentlich bestehen neben jemandem, der fünf Lager überlebt und dem sich jedes Details ins Gedächtnis gebrannt hatte?“ (N 69) Dass die Spurensuche schmerzhaft werden würde, hat die Autorin geahnt: „Nicht nur, weil die Erinnerung an traumatische Begebenheiten an die Grenzen des Erträglichen gehen mag [. . .]. Sondern weil es Mut erfordert, der großen Anzahl von Überlebenden-Berichten einen weiteren hinzuzufügen. Noch dazu die Geschichte einer Frau, die Auschwitz als Kleinkind überlebt hat.“ (N 21 f.)

1 Die Quelle wird fortlaufend mit der Sigle „N“ samt Seitenzahl im Text genannt.

2. Nováky

Die Lebensgeschichte wird sodann chronologisch erzählt. Sie beginnt mit der Geburt Eva Umlaufs Ende 1942 in Nováky, einem der drei Arbeitslager für Juden, die das slowakische Kollaborationsregime 1941 einrichtet. Nováky ist ein Durchgangs- und Sammellager der Vernichtungslager im Osten. Evas Geburt ist die erste von fünf Geburten in dem Lager mit relativ zivilisierten Lebensbedingungen. „Du warst ein Zeichen des Lebens in einer Zeit der Verfolgung und des Todes" (N 28), sagt ihre Mutter wiederholt.

Mit dem slowakischen Historiker Ivan Kamenec, der den Krieg als Kind in einem Versteck überlebt, bespricht Eva Umlauf unter anderem ihre Kinderfotos aus der Zeit in Nováky. Kamenec hält die Fotos für gefährliche Bilder, mit denen übervorsichtig umgegangen werden müsse. Scheinbar sind es Bilder der Alltagsnormalität, die Eva als sattes Kind zeigen, im Winter auf einem Schlitten oder an der Hand ihrer in den Fotoapparat lächelnden Mutter, im Sommer in Badeanzügen und Eva mit einer Schleife im Haar. Im Hintergrund ist zwar der Stacheldrahtzaun zu sehen, doch suggerieren die Fotos unbeschwerte erste Lebensjahre. „Eine Idylle im Schatten des Todes." (N 50) Wie Marianne Hirsch am Bild ihrer Eltern aus Czernowitz demonstriert (vgl. Hirsch & Spitzer 2005), ist es auch hier die Dissonanz zwischen dem Kontextwissen und der Bildwahrnehmung, die verstörend wirkt.

Die Slowakische Republik, ein Vasallenstaat Hitlers, wird im März 1939 gegründet. Die Juden, die in der slowakischen Bevölkerung zu den gebildeten und vermögenden Schichten gehören, werden schon 1938 aus dem öffentlichen und wirtschaftlichen Leben ausgeschlossen, nach der Gründung des slowakischen Staates verschärft sich die antisemitische Propaganda. Im September 1941 wird die völlige Entrechtung der Juden im sogenannten Judenkodex bestimmt. Obwohl die Slowakei nicht von deutschen Truppen besetzt ist, stimmt die slowakische Regierung 1942 der Judendeportation zu und zahlt sogar für jeden Deportierten 500 Reichsmark an das Deutsche Reich. Der slowakische Staatspräsident, der katholische Priester Jozef Tiso, kann über Ausnahmen entscheiden, doch werden bis zum 20. Oktober 1942 etwa 58.000 Juden deportiert, darunter die Familien der Eltern Eva Umlaufs. Die Eltern entgehen zunächst der Deportation und werden dann ins Lager Nováky eingeliefert.

3. Auschwitz

Anfang November 1944 kommt Eva Hecht mit ihrer im vierten Monat schwangeren Mutter und ihrem Vater nach Auschwitz-Birkenau, zwei Tage

davor sind die Vergasungen wegen der heranrückenden Roten Armee eingestellt worden. Der Vater wird bei der Evakuierung des Lagers auf einen Todesmarsch geschickt und erreicht schließlich Melk, ein Außenlager des KZ Mauthausen. Er stirbt dort am 21. März 1945 an einer Sepsis. Umlaufs Recherchen über den Internationalen Suchdienst in Bad Arolsen, in der israelischen Gedenkstätte Yad Vashem und im Slowakischen Nationalarchiv führen zur Korrektur von mehreren falschen im Familiengedächtnis festgehaltenen Annahmen, vor allem widerlegen sie die Berichte ehemaliger Häftlinge über den Tod des Vaters durchs Erschießen auf dem Todesmarsch: „Siebzig Jahre habe ich mit diesen Bildern gelebt, nun muss ich mich von ihnen trennen." (N 94). Die Geschichte ihres Überlebens in Auschwitz kann Eva Umlauf nicht anders als die „Geschichte von Wundern – oder der glücklichen Verkettung von Zufällen" (N 66) beschreiben. Nach der Befreiung von Auschwitz fertigt das polnische Rote Kreuz Listen der Häftlinge an. 2015 findet die Autorin bei den Recherchen im Archiv von Auschwitz den eigenen Namen und den Namen ihrer Mutter samt Nummern auf einem Stück Notenpapier registriert. Agnes Hecht ist gebrandmarkt mit der Nummer A 26958, Eva mit A 26959. Die KZ-Nummer, ein Symbol der Entmenschlichung, versinnbildlicht für Eva die Zugehörigkeit zu ihrer Mutter. Die Nummer entfernen zu lassen, ist ihr nie in den Sinn gekommen: „Meine Nummer war immer schon da, ich erinnere meinen Körper nur mit dieser Nummer, und so gehört sie zu mir wie jedes Muttermal, jede Falte, jede Narbe. Sie verbindet mich mit meinen Schicksalsgenossen." (N 74 f.) Als Psychotherapeutin hält sie es auch für undenkbar, dass man die Auschwitz-Nummer jemals ablegen kann, dieses Brandmal bleibt im tiefen Inneren immer erhalten.

Aus einem slowakischen Zeitungsinterview mit ihrer Mutter erfährt die Autorin 50 Jahre später, dass sie als schwerstkrankes Kind in Auschwitz in die Infektionsbaracke gekommen ist. Ob sie auch unter den Kindern im Mengele-Block gewesen ist, wird sie nie erfahren, denn Mengeles Akten sind größtenteils verschwunden. Auch hier bleibt eine Lücke, es würde aber vieles erklären: „[M]eine abgrundtiefe, durch nichts zu tröstende Verzweiflung, wenn ich ins Krankenhaus muss." (N 80)

Nach der Befreiung durch die Rote Armee hatte der jüdische Kinderarzt Berthold Epstein Evas Mutter gesagt: „Vergessen Sie das Kind, es wird kaum überleben." (N 97) Acht Jahre später wird die Mutter zu diesem Prof. Epstein nach Prag mit der zehnjährigen Eva fliegen, nur um ihm triumphal zu zeigen, dass das Kind lebt und in der Fürsorge der Mutter gedeiht.

Evas Schwester Nora wird Ende April 1945 im befreiten Auschwitz geboren. Als dann die Überlebenden im Sommer 1945 ins slowakische Trenčín zurückkehren und von den Leuten erstaunt angesprochen werden, ist Evas Mutter 21 und Witwe, außer ihren Töchtern hat sie ihre gesamte Familie verloren. Sie hat noch den sechsjährigen slowakischen Jungen Tommy zu sich

genommen, der seine Eltern verloren hat. Als es Eva Umlauf nach Jahrzehnten mit Hilfe der Historikerin Barbara Hutzelmann gelingt, den Kontakt zu Thomas Peter Löwinger herzustellen, kann oder will er sich bei dem Treffen in Bratislava 2014 an gar nichts erinnern.

4. „Rote Diktatur"

Evas kleine Familie, zu der ein Stiefvater hinzukommt, wohnt in Trenčín in bescheidenen Verhältnissen. Nach der Machtübernahme der Kommunisten 1948 fühlt sich die Familie immer bedrängter. 1951 wird der jüdische Generalsekretär der Kommunistischen Partei der Tschechoslowakei und der stellvertretende Ministerpräsident Rudolf Slánský und zehn weitere Minister verhaftet und im November 1952 in einem Schauprozess mit antisemitischen Motiven wegen Hochverrat, Verschwörung und Spionage zum Tode verurteilt. Der Antisemitismus ist anders politisch gefärbt, verbindet sich aber mit genauso tödlichen Unterstellungen. Die Niederschlagung des Ungarnaufstandes 1956 löste weitere Ängste vor der erneuten Diffamierung der Juden aus. Kurz vor dem Abschluss ihres Medizinstudiums in Bratislava verliebt sich Eva während des Sommerurlaubs in Jugoslawien in Jakob Sultanik. Er hat als polnischer Jude mehrere Lager überlebt und lebt als Bauunternehmer in München. Wegen „Kontakten zum Klassenfeind" wird Eva in der Folge wiederholt beim Staatssicherheitsdienst vorgeladen, ihre Telefone werden abgehört und die Post kontrolliert. Der tschechoslowakische Geheimdienst versucht sie sogar nach der Heirat mit Jakob 1966 und kurz vor der Ausreise nach Deutschland für die Zusammenarbeit zu gewinnen. Eva und Jakob heirateten erst standesamtlich, dann verbotenerweise heimlich in der Wohnung eines Rabbiners. Danach kann Eva Sultanik offiziell das Land verlassen und siedelt nach Deutschland um. Nach der Unterdrückung des Prager Frühlings kommen Evas Mutter, ihr Stiefvater und ihre Schwester Nora nach.

5. Deutschland

In München bewegt sich Eva vor allem in polnisch-jüdischen Kreisen. Prägend ist die Erfahrung der archaischen Welt der Sultanik-Familie, in der die Männer den Ton angeben, vor allem der älteste Bruder Kalman, der stellvertretender Vorsitzender des Jüdischen Weltkongresses ist. Die Vergangenheit wird völlig verdrängt: „In unserem Leben fehlte jeder Platz für die Vergangenheit. So sehr, dass wir nicht einmal die eingebrannten Spuren wahrnehmen

konnten.“ (N 173) Eva Umlauf kann nicht einmal mit Sicherheit sagen, ob Jakob auf seinem Arm eine Nummer trägt oder sie – da die Nummer in einem Dokument in Yad Vashem angegeben wird – entfernen ließ. „Heute erscheint es mir unglaublich, dass wir über unsere Herkunft und Erlebnisse kaum sprachen. Wir „wussten“ um die Vergangenheit des anderen, ein diffuses, völlig unkonkretes Wissen. Wie wir unseren Eltern und Verwandten gegenüber schwiegen, so schwiegen wir auch miteinander, verkapselt und unerreichbar lagen die Erinnerungen und Verletzungen der Verfolgung im Verborgenen.“ (N 172)

Dass sie in Deutschland eine Familie gründen und auch ihren Beruf ausüben wird, betrachtet Eva als Selbstverständlichkeit. Die Versuche, eine Arbeitsstelle als Ärztin zu bekommen, scheiterten jedoch, als junge Mutter und Frau eines Bauunternehmers brauche sie nicht selbst berufstätig zu sein. So ist sie sozial und materiell vollkommen abhängig von ihrem Mann. Da Evas Mutter in Österreich geboren worden und Deutsch ihre Muttersprache ist, erkannten ihr die deutschen Behörden nach kurzer Zeit die deutsche Staatsangehörigkeit zu, ebenso ihren Töchtern. Der Antrag der Mutter auf Entschädigung wird jedoch wiederholt abgelehnt.

Als Jakob Sultanik im eigenen Haus 1971 tödlich verunglückt, bekommt Eva mithilfe des Präsidenten der Israelitischen Kultusgemeinde eine Stelle als Kinderärztin in der Kinderklinik des Krankenhauses Harlaching. Als einzige ausländische Ärztin in einem deutschen Team taucht sie erstmals in die deutsche Gesellschaft ein. Dort verliebt sie sich in Bernd Umlauf, heiratet wieder und bekam zwei weitere Söhne. Die tiefenpsychologische Weiterbildung zur Kindertherapeutin erlaubt es ihr, die Verkapselungen ihrer Kindheit und Jugend langsam aufzubrechen (vgl. N 238).

Als sie mit 42 Jahren unerwartet noch einmal schwanger wird, kommt es zu einem Schlüsselmoment in ihrer Beziehung zur Vergangenheit: „*In dieser Schwangerschaft zeigte sich mir, in welchem Maße ich doch vom Holocaust geprägt worden war. Die überängstliche, protektive Erziehung, die ich von Seiten meiner Mutter bekam, zeigte sich erst jetzt in dieser Schwangerschaft ganz deutlich. Ich bekam nun selbst enorme Ängste, litt unter schrecklichen Träumen [.].Ich dachte oft, dass dieses heranwachsende Kind in mir diese Zerbrechlichkeit spürt und daher vielleicht nicht lebensfähig wird.*“ (N 243 f., Hervorhebung im Original)

6. „Zeitenzeugin“

Im Kontext des gesellschaftlichen Wandels um 1980 beginnt sich Eva Umlauf mit ihrer jüdischen Identität zu beschäftigen und ihre zweite Ehe gerät in eine

Krise, die sie heute als „ein Aufeinanderprallen [ihrer] unterschiedlichen Gefühlserbschaften" (N 248) wahrnimmt. Das Schweigen über die Vergangenheit beherrscht nämlich auch in der Familie ihres zweiten, nichtjüdischen Ehemannes das Generationenverhältnis. Als ihre Ehe geschieden wird, hat sich der mittlere Sohn von Eva distanziert, ihr Kontakt wird jahrelang unterbrochen sein.

Zu einer wichtigen Zäsur in der Erinnerungsarbeit wird Eva Umlaufs Rede in Auschwitz bei der Gedenkfeier zum Jahrestag der Befreiung des Lagers 2011. Sie will jedoch nicht auf diese Zeitzeugenschaft reduziert werden und versteht sich als „Zeitenzeugin", das heißt einer „Zeugin unterschiedlichster Epochen, politischer Systeme und Gesellschaften. ‚Zeitzeuge' klingt in meinen Ohren schablonenhaft, apodiktisch, während der Plural ‚Zeiten' bereits verschiedene Perspektiven und Zeitströme andeutet." (N 260) Auch wenn in ihrer Familiengeschichte Lücken bleiben werden, haben sich die intensive Spurensuche und die biographische Arbeit heilsam auf die Familienbeziehungen ausgewirkt. Durch die Erinnerungsarbeit finden Eva Umlauf und ihr mittlerer Sohn Oliver wieder zueinander. Auch er hatte sich auf die Suche nach der Familienvergangenheit begeben und verarbeitet sie bewusst als Vertreter der dritten Generation jüdischer Überlebender (vgl. Treuenfeld 2020).

7. Ausblick

Im Vorwort zu der 2018 erschienen slowakischen Übersetzung schreibt Eva Umlauf, mit dem Erscheinen ihres Buches auf Slowakisch, ihrer Muttersprache, schließe sich für sie ein Kreis und ihre Geschichte komme jetzt an den richtigen Ort. Sie meint, gerade die slowakische Sprache gebe dem Buch eine einzigartige, richtige Atmosphäre und drückt ihren Glauben aus, dass ihr Buch der Slowakei helfen kann, sich mit der eigenen schmerzhaften Geschichte der NS-Zeit auseinanderzusetzten und sie bewusst zu verarbeiten (vgl. Umlauf/Oswalt 2018: 9). Die slowakische Rezeption des Buches scheint diese Hoffnung zu bestätigen.

Literaturverzeichnis

Chernivsky, Marina/Scheuring, Jana (Hrsg.): Gefühlserbschaften im Umbruch. Perspektiven, Kontroversen, Gegenwartsfragen. Frankfurt/Main: Zentralwohlfahrtsstelle der Juden in Deutschland e. V. 2016.

Freud, Sigmund: Totem und Tabu. Gesammelte Werke, Bd. IX, Frankfurt/Main: Fischer 1912–1913.

Hirsch, Marianne: The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust. New York: Columbia University Press 2012.

Hirsch, Marianne/Spitzer, Leo: Erinnerungspunkte. Schoahfotografien in zeitgenössischen Erzählungen. In: Fotogeschichte 25, 2005, H. 95, S. 29–44.

Kamenec, Ivan.: Po stopách tragédie. Bratislava: Premedia 2020.

Moré, Angela: Die unbewusste Weitergabe von Traumata und Schuldverstrickungen an nachfolgende Generationen. In: Journal für Psychologie 21, 2013. H. 2. <https://journal-fuer-psychologie.de/article/view/268> (letzter Zugriff: 18.11.2021).

Niederland, William G.: Folgen der Verfolgung. Das Überlebenden-Syndrom. Seelenmord. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1980.

Salner, Peter/Vrzgulová, Monika: Holokaust okolo nás. Roky 1938–1945 v kultúrach spomínania. Bratislava: Marenčin PT 2020.

Rosenthal, Gabriele (Hrsg.): Der Holocaust im Leben von drei Generationen. Familien von Überlebenden der Shoah und von Nazi-Tätern. Gießen: Psychosozial-Verlag 1997.

Umlauf, Eva/Oswalt, Stefanie: Die Nummer auf deinem Unterarm ist blau wie deine Augen. Erinnerungen. Hamburg: Hoffmann und Campe 2016.

Umlauf, Eva/Oswalt, Stefanie: Číslo na tvojom predlaktí je modré ako tvoje oči. Spomienky. Žilina: Absynt 2018.

Treuenfeld, Andrea von: Leben mit Auschwitz. Momente der Geschichte und Erfahrungen der dritten Generation. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus 2020.

Identität, Erinnerung, Heterotopie. Zu Ilma Rakusas „Die Insel“ (1982) und Marica Bodrožićs „Das Wasser unserer Träume“ (2016)

Leopoldo Domínguez (Sevilla)

Abstract: Raum und Erinnerung sind zwei Elemente, die in Ilma Rakusas Erzählung „Die Insel“ (1982) und Marica Bodrožićs Roman „Das Wasser unserer Träume“ (2016) eine zentrale Rolle spielen. Das Erinnern wird in beiden literarischen Texten eng mit einer tiefen Identitätskrise der Hauptfiguren verbunden. Ihr Versuch, das Trauma der erlebten Vergangenheit zu überwinden, stößt eine Selbstsuche an. Verbunden mit der Selbstfindung fungiert der Raum in den Prosatexten als „Heterotopie“ (Michel Foucault) bzw. „Transitort“ (Vittoria Borsò). Der Übergang des Raumes wird als notwendiger Teil von Transformationsprozessen dargestellt. Die inszenierten Räume, durch die sich die Figuren bewegen, prägen ihre Wahrnehmungen und Gedanken – sogar der (Erinnerungs)diskurs wird davon beeinflusst. Neben der Darstellung des Raumes und seiner Funktion werden die intertextuellen Referenzen in Zusammenhang mit der Gestaltung der Romanfiguren analysiert.

Keywords: Trauma, Inselraum, Heterotopien, Transiträume, Intertextualität, *nouveau roman*, Lorca

1. Raum und Literatur

Literatur trägt dazu bei, Raum zu erzeugen (Hallet & Neumann 2009). Es gibt literarische Texte, in denen das räumliche Element lediglich als statischer Hintergrund fungiert. Der Raum kann aber auch einen untrennbaren Bestandteil der Texte oder eine Voraussetzung für die Entwicklung der Handlung darstellen (Neumann 2015: 97). Jurij M. Lotman betrachtet literarische Räume als semantisierte Räume. Er stellt fest, dass „der Ort der Handlung [. . .] mehr als eine Beschreibung der Landschaft oder des dekorativen Hintergrunds [ist]“ (Lotman 1993: 329). In der Analyse der literarischen Raumdarstellung ist von besonderer Bedeutung, ob der Raum durch eine externe heterodiegetische oder eine interne Erzählperspektive gezeigt wird (Nünning 2009: 45). In der ersten Form wird der Raum aus einer statischen Wahrnehmung oder zentralen Position abgebildet, die eher eine Panoramasicht darstellt. Im Gegensatz dazu ermöglicht es die zweite Form, dass sich die räumlichen Referenzen in den individuellen Erfahrungen der Figuren und ihren Bewegungen konkretisieren und sich ihre eigenen „Befindlichkeiten, Wünsche und Imaginationen“

(Neumann 2015: 99) widerspiegeln. Darüber hinaus kann die Erfahrung von Räumlichkeit eine Funktion für den Anfang der Texthandlung und die Definition der Figuren besitzen. Die erzählte Handlung hängt entsprechend nicht nur von der Abfolge der Ereignisse, sondern auch von den subjektiven Projektionen und den figuralen Bewegungen durch den Raum ab. In dieser Hinsicht bezieht sich Sybille Krämer (2005: 162) auf die potenziellen Möglichkeiten bei der Gestaltung des Raumes, insbesondere im Fall von Landschaften und Naturräumen wie dem Meer oder den Inseln (Neumann 2015: 98). In Bezug auf Inseln nutzt Daniel Graziadei den Begriff „Nissopoiesis". Damit richtet er den Fokus auf die Umschreibung von Inselräumen sowie die Beziehungen zwischen diesen Orten und den Erzählfiguren. In Verbindung mit Neumanns Ansatz konstatieren Geert Vandermeersche & Ronald Soetaert (2012: 5): „The island as a narrative scene, should not be analyzed as a passive container of the action of the story, but as an element that actively shapes what happens and how we think."

2. *Heterotopien und Transiträume*

Laut Michel Foucault zeigt Gaston Bachelard in seiner „Poétique de l'espace" (1957), dass die Menschen in Räumen leben, denen sie Eigenschaften nach ihren subjektiven Wahrnehmungen zuschreiben. Bachelards Werk beschränkt sich auf die Innenräume des familiären Zuhauses. Dennoch sind auch Außenräume heterogene Räume. Foucault führt den Begriff „heterotopie" im Rahmen seiner Konferenz „Des espaces autres" 1967 ein. Er beschreibt Heterotopien als Räume mit einem Öffnungs- und Schließsystem, das diese isoliert und zugleich durchlässig macht. Es kann sein, dass der Zugang erzwungen oder verpflichtend wird oder dass dieser ein Ritual oder einen vorläufigen Reinigungsakt voraussetzt. Diese Merkmale sind für die im vorliegenden Beitrag zu untersuchenden Inselräume besonders relevant, da sie vielfach als Räume des Exils oder als Stationen auf Initiationsreisen inszeniert werden. Heterotopien sind von einer Geheimnisaura geprägt, insofern als ihr Zugang Erfahrungen in der Überquerung von Passagen oder Schwellen bereithält. Außerdem sind sie oft mit Zeitabschnitten und Brüchen der traditionellen Zeitvorstellung verbunden. Des Weiteren finden in heterotopischen Texten oftmals kodierte Grenzübergänge „von einem mimetischen zu einem heterotopischen Imaginären" statt, „die die Lektüre zu führen und zu halten suchen" (Warning 2015: 185).

Für eine Differenzierung zwischen Transiträumen und transitorischen Räumen bezieht sich Vittoria Borsò (2015) auf Raumformen, deren Übergang einen Zustandswechsel ermöglichen. Während Transiträume

Zeitveränderungen enthalten, bleiben ihre Strukturen aus räumlicher Sicht relativ stabil. Im Gegensatz dazu können transitorische Räume als „flüssige" Räume dargestellt sein, die offen gegenüber Mobilität und Wandel sind. Transitorische Räume sind dauerhafte Transiträume und deshalb der Möglichkeit langfristiger Veränderung ausgesetzt. Ferner ist in Transiträumen die Überlagerung der Vergangenheit auf die Gegenwartsebene bezeichnend. Anders als transitorische Räume bilden sie den Rahmen für die Erarbeitung von Identitäten. Darüber hinaus benötigen Transiträume sowohl äußerliche Elemente, die den Raum ständig verändern wie zum Beispiel der Wind oder die Meeresfluten als auch stabile Areale, die den Aufbau einer Beziehung zu den Orten ermöglicht.

3. *Ilma Rakusa*

„Die Insel" bildet in Ilma Rakusas literarischer Laufbahn die erste Erzählung, die von der Kritik mit großer Begeisterung aufgenommen wird. In ihrem Text, der 1982 bei Suhrkamp erscheint, wird vom Aufenthalt der Figur Bruno auf der griechischen Insel Patmos erzählt. Patmos gehört zu den zwölf Inseln der Dodekanes, die im agäischen Meer liegen. Den Namen bzw. die Bedeutung Patmos bekommt sie aufgrund der Erwähnung der Insel in der Johannes Offenbarung. Zu Beginn des biblischen Textes heißt es, dass der Apostel auf die Insel verbannt ist. In der berühmten Grotte der Apokalypse auf Patmos hat Johannes eine Gotteserfahrung. Angesichts ihrer Bedeutung als Ort der Offenbarung gilt Patmos als heilige Insel und wird zu einem wichtigen Ziel christlicher Pilgerfahrten.

Nach Patmos kommt die Hauptfigur, die ähnlich dem Apostel Johannes auf der Insel eine Art Offenbarung erwartet. Motiviert wird die Reise zur Insel durch das Ende der Liebesbeziehung zwischen Bruno und Ann. Brunos Selbstsuche auf der Insel der Offenbarung lässt sich nach Peter Burri (Rakusa 1992) als Versuch deuten, das Trauma der Trennung zu überwinden. Auf Patmos schreibt Bruno seine Wahrnehmungen und Träume auf, sammelt Ideen, Objekte und Wörter (Ruckaberle 2020), mit denen er erfolglos versucht, sich von Ann zu lösen, zu der seine Gedanken immer wieder führen. In der Erzählung vermischen sich die interne Erzählperspektive und eine Erzählung aus der ersten Person. Sie bildet Brunos Aufzeichnungen ab, in denen er seine „Eindrück[e], Erinnerungen und Alptraumsequenzen zu Papier bringt, [. . .] assoziativ geordnet, sprunghaft und scheinbar beliebig" (Ruckaberle 2020). Trotz der fragmentarischen Komposition des Textes sind das Porträt der Hauptfigur und ihre Beziehung zu Ann deutlich erkennbar. Für Michael Wirth (2005) ist es nicht das Ziel der Autorin, die Gründe des Scheiterns der

Liebe, sondern „den mikroskopischen Prozess, der sich zwischen Mann und Frau abspielt“, darzustellen. Rakusas Erzählung folgt der Tradition des *nouveau roman* und zeichnet sich eher durch das Zeigen als durch das Auslegen aus, wie es auch in dem nachfolgenden Text „Miramar“ (1986) der Fall ist.

Hinsichtlich des Raumes lässt sich anhand von Brunos Notizen der Einfluss der Geographie auf seine Beobachtungen ablesen. Er sagt etwa: „Die Sätze standen in der Landschaft, und es gab Orte, die er präzise mit dieser oder jener Zeile verband, als hätten sie sich selber dieser oder jener Zeile verbunden“ (Rakusa 1992: 9[1]). Die Insellandschaft gerät zu einem Katalysator der figuralen Gedanken und Einfälle und gleichzeitig prägt die Umgebung Brunos Sprache: „Jorjos wollte schon mehrmals, daß ich ihm von Ann erzähle. Ich winkte ab mit dem Hinweis auf die Zunge und das Meer. Das sollte besagen, daß ich über keine passenden Worte verfügte, daß das Meer zwischen ihr und mir stand. Als Wasserwand“ (I 18). Im Prozess seiner Selbstsuche sieht Bruno sich mit Erinnerungen an sein altes Leben und Erlebnissen auf der Insel konfrontiert. Aus dem Dialog zwischen Vergangenheit und Gegenwart entsteht ein Diskurs, in den die Entdeckungen der Figur im Inselraum einfließen: „In Streusand zu stehen, auf einer deutschen Autobahn, und viele, jeden zu Stillstand zu bringen durch Torheit, schien ihm nicht abwegig, weil es einen andern betraf. Er aber lernte, den Stamm des Maulbeerbaums von dem der Akazie zu unterscheiden und verschiedene Distelarten auszumachen“ (I 7).

Im Figurenporträt zeigt sich, dass Bruno ein Einzelgänger ist, ein Fremder, wie er sich selbst beschreibt. Die Insel ermöglicht ihm ein Dasein als Fremder in der Fremde. Dies verleiht ihm die Chance, größere Freiheit zu genießen, vor allem mit einem voyeuristischen Blick, der ihm in der Beziehung mit Ann vorher nicht möglich gewesen ist. Trotz der selbstgewählten Einsamkeit ist Bruno auf einen Eingeweihten bzw. Vermittler angewiesen, der ihn in den heterotopischen Raum einführt. Beim Eintritt und der Erkundung der Insel hilft Bruno ein Einheimischer, Jorjos, mit dem sich Bruno regelmäßig trifft und der seine fast ausschließlich dialogische Alterität auf der Insel ermöglicht. Jorjos ist das älteste Kind von neun Geschwistern und fristet ein miserables Dasein. Er hat zuvor in der Marine gedient und führt zusammen mit seiner Frau nun ein Lebensmittelgeschäft, das kaum genug Ertrag für ihren Unterhalt abwirft. Die Begegnung mit Jorjos führt dazu, dass sich Bruno mit seiner mitteleuropäischen Mentalität auseinandersetzt und diese in Frage stellt, etwa seine Beziehung zum Tod, seine Suche nach materieller Sicherheit oder seinen Wunsch nach Unsterblichkeit.

1 Die Quellenangabe erfolgt nachfolgend mit der Sigle „I“ samt Seitenzahl im Text.

Bruno bewegt sich von der Hafenstadt Skala nach Chora, dem Hauptort der Insel, um das Johannes-Kloster herum, bis zur Bucht von Grikos. In seinen Aufzeichnungen sind mehrere Tier- und Pflanzenarten zu finden sowie das Element des Wassers, auf das Bruno kontinuierlich hinweist und das die Erzählung besonders prägt. Ein weiteres Merkmal, das die Insel als heterotopischen Raum zeigt, ist die Veränderung der Zeitangabe in der subjektiven Wahrnehmung der Figur. Es heißt dazu etwa: „Die Zeit entzog sich der Meßbarkeit. Er steckte in ihr und ließ sich treiben wie in einem Strom“ (I 68). Hinsichtlich der Zeit versucht sich Bruno zu Beginn seines Aufenthaltes der neuen Wirklichkeit und der besonderen Lebensweise auf der Insel anzupassen: „[. . .] als er sich dem mitteleuropäischen Alltag glücklich entronnen glaubte, schlief er tagsüber, weil er schlafen mit Freiheit verband. Er glaubte sich am Strand und spürte bereits die Schläfrigkeit in sich aufsteigen, die ihn beim Anblick rhythmisch bewegten Wassers stets überkam.“ (I 22) Jedoch steht er vor dem Dilemma zwischen Neuem und Altem, wobei das Alte siegt: „Doch bald schon wurde er dieser Freiheit überdrüssig und suchte nach einer Ordnung, die er sich selbst auferlegen würde.“ (I 23)

Brunos Konflikt zwischen Identität und Alterität lässt sich mit seiner Stellungnahme in Bezug auf das Erinnern und Vergessen in Verbindung bringen. Wie er am Anfang der Erzählung äußert, versucht Bruno auf seine Erinnerungen zu verzichten. Er konfrontiert sich mit dem Vergangenen nur zufällig. Die Logik seiner Aufzeichnungen entspricht dem versehentlichen, gedächtnislosen Blick und der Unabsichtlichkeit. Dabei bewertet die Figur das Schreiben als regulierendes Moment. Es gibt ihm zudem die Chance, einen Dialog mit der abwesenden Person zu führen, um die seine Gedanken dennoch kreisen. Ann, die Bruno in seinen Gesprächen mit Jorjos und in seinen Notizen bewusst ausspart, gewinnt eine immer größere Präsenz in der Erzählung. Bruno versucht, Abstand von einer Vergangenheit zu halten, die ihre Schatten noch in die Gegenwart wirft. Bald jedoch erinnert ihn jede Wahrnehmung auf der Insel an die Vergangenheit und an Ann, sodass er sich fragt: „Weiß ich ohne Ann überhaupt, wer ich bin? Wenn ich zurückwollte, dann nur, um nicht der ‚einzige Experte‘ auf dem Gebiet meiner Person zu sein“ (I 104). Zwar bemüht sich Bruno, sich von den um Ann kreisenden Gedanken endgültig zu befreien, jedoch deuten alle Notizen darauf hin, dass sie den zentralen Grund für seine abrupte Rückkehr nach Deutschland darstellt. Brunos Aufenthalt auf der Insel, wo er für unbestimmte Zeit ankommt, zeigt sich als erfolgloser Versuch, sich von seinem vorherigen Leben zugunsten eines Neubeginns zu trennen. In diesem Zusammenhang heißt es, dass jede Anpassung zu einer Gegenanpassung wird (vgl. I 44). Brunos einziges Zeugnis seiner Zeit auf der Insel ist ein Objekt, mit dem die Erzählung kreisförmig beginnt und endet. Es ist die Schnur, die er zufällig auf seinen Spaziergängen auf der Insel findet und die er sich im Sinne eines Art Ariadnefadens um sein linkes Handgelenk

bindet. Die Erzählung endet mit Brunos Ankunft am Frankfurter Flughafen. Offen bleibt, welches Ziel die Figur als nächstes ansteuert.

Bemerkenswert ist die Panoramaaussicht, die der Text durch die Augen der Figur von der Inseltopographie und von den Traditionen und Bräuchen der mediterranen Kultur gewährt. Zwei weitere Aspekte sind hervorzuheben, die auch für die späteren Werke der Autorin von Bedeutung sind: Zum einen die Naturelemente Meer und Wind, die vor allem mit dem Ort Barcolas und der Landschaft von Miramar in Triest verbunden sind, wo Rakusa einen Teil ihres nomadischen Lebens verbringt und die zu Referenzpunkten ihres literarischen Schaffens werden. Zum anderen die Präsenz von Brunos Inventar auf der Insel, das ebenfalls einen roten Faden im Werk der Autorin bildet. Rakusa schreibt dazu in ihrem autobiographischen Text „Mehr Meer. Erinnerungspassagen": „Meine Listen haben nie aufgehört. Und heute frage ich mich, warum sie mich so hartnäckig begleiten, ein Leben lang. Was sind sie: Nachweis, Hinweis, Ausweis, Ordner, Orientierungshilfe, Speicher, Inventar, Résumé, Halt? Sie halten zusammen, was sonst disparat auseinanderstiebt. Und sie sind Memorials, auch das. [. . .]. Festhalten ist besser als vergessen." (Rakusa 2009: 129)

4. Marica Bodrožić

Rakusas Plädoyer für das Gedächtnis bzw. Erinnern und gegen das Vergessen ist auch ein Leitmotiv im literarischen Werk von Marica Bodrožić, konkret in „Das Wasser unserer Träume", einem Roman, zu dessen Entstehung ein Aufenthalt Bodrožićs auf der Insel Sylt beiträgt. Der Text, mit dem sie ihre Romantrilogie beendet, ist in der nordamerikanischen Stadt Chicago lokalisiert. Dort liegt der Protagonist Ilja im Zustand des klinischen Todes. Das Szenario, in dem die Figur Bodrožićs eingeschlafen liegt, verwandelt sich in einen Wasserraum. Wie bereits in früheren Romanen der Autorin tritt das Element Wasser auf, das einen Transitraum bzw. einen Identitätszwischenraum bildet, in dem sowohl die Echos Dalmatiens als auch des Adriatischen Meeres erklingen.

Im Werk Bodrožićs wird auf den Styx hingewiesen. Iljas Reise in das Reich der Unterwelt entspricht einem Übergangs- und Transformationsprozess. An der Schwelle zwischen Leben und Tod, Erinnern und Vergessen, beschließt die Figur letztlich, das erlebte Trauma des Exils anzugehen: „Hier, auf der anderen Seite des Lebens, bin ich einem größerem Willen ausgesetzt. [. . .] Das Wasser rauscht Tag und Nacht. Ich lerne, mich mit den Wellen auf die andere Seite zu denken. [. . .] Von der anderen Seite des Wassers werde ich im Lesen unterrichtet." (Bodrožić 2016: 9[2]) In seinem Zustand kann Ilja

2 Nachfolgend mit der Sigle „W" mit Seitenzahl im Text angegeben.

zwar nicht sprechen, aber es ist ihm möglich, die Stimmen und Gedanken der anderen zu erkennen. Erneut wird dem Leser ein Raum vorgeführt, in dem die Vergangenheitsebene dominiert. Die literarische Figur benötigt einen Vermittler, einen Charon, der die Begegnung der Figur mit der Alterität und somit ihre Rückkehr ins Leben vollzieht: „Dann kann ich wahrnehmen, dass die Gedanken der anderen mir jede Welt bringen, die ich selbst verloren habe.“ (W 19) „Ich brauche euch“ (W 14), sagt Ilja. Er beschreibt sich als jemanden, der alles verloren hat. Die Auferstehung der Gestaltung benötigt die Wiedergewinnung seiner Erinnerungen, um das Vergangene zu bewältigen und die biographischen Schnitte und Lücken zu überwinden. „Anders als früher habe ich jetzt keine Angst von Lücken und Auslassungen. [. . .] Die Umzäunungen der Biographie sind weggefallen. [. . .] ich bin fähig, mich den Schnitten und Lücken zu stellen.“ (W 19, 22, 129) Die Dauer von Iljas Bewusstlosigkeit wird an den vier Jahreszeiten illustriert. Jeder Jahreszeit, von der ausgehend in die Erzählung eingeführt wird, entspricht eine Phase des figuralen Wiederherstellungsprozesses. Hinsichtlich des Raumes ist hervorzuheben, dass die Klinik, in der die Figur behandelt wird, als ein Ort dargestellt wird, in dem sich Meeresströme, Stimmen, Erinnerungen, Bilder und Gedanken überlappen. Die Vorstellung des Raumes prägt die Schilderungen und Reflexionen der Figur. So vergleicht Ilja seine Selbsterfahrung zum Beispiel mit dem Dasein einer Insel: „Mein Herz ist eine Insel. Meine Insel hat Geheimnisse, ist voller Klippen und Höhlen und Abgründe“ (W 104). Iljas Bewegung im Raum bildet seine Auseinandersetzung mit dem Vergangenen metaphorisch ab, was die Voraussetzung für seine Heilung und seine Wiederkehr ins Leben bildet.

5. Ausblick

Neben der Inszenierung des Raumes sind in „Die Insel“ und „Das Wasser unserer Träume“ die intertextuellen Referenzen von Bedeutung. In „Die Insel“ erwähnt Bruno beispielsweise Albert Camus „L’étranger“, eine Figur, für die Bruno große Affinität aufbringt und die Ann überhaupt nicht verstehen kann. Mit Blick auf „Das Wasser unserer Träume“ lässt sich festhalten, dass sich die Hauptfigur – neben Hinweisen auf Dante und Novalis – mit Federico García Lorcas andalusischem Räuber des berühmten Gedichtes „Romance Sonámbulo“ (1928) verbunden fühlt. Auf den Vers „Verde que te quiero verde“, der das Gedicht des spanischen Autors leitmotivisch durchzieht, wird in Bodrožićs Textes mehrfach verwiesen. Auch Lorcas Vers „Verde que te quiero verde. Compadre quiero cambiar“ (W 64) wird in den Roman eingebunden. Es ist zu vergegenwärtigen, dass die Braut des Räubers sich im Gedicht in einem Wasserspeicher das Leben nimmt, da sie das Warten nicht

länger ertragen kann. Als der Räuber ihr Zuhause betritt, hält er den Vater um ihre Hand an mit der Behauptung, dass er sich ändern und auf sein flüchtiges Leben verzichten will. Der Vater antwortet ihm, das die Heirat nicht mehr möglich sei, da seine Tochter soeben verstorben ist. Bodrožićs Protagonist Ilja nun, der am Ende des Romans sein Bewusstsein wiedererlangt, ist der festen Überzeugung, dass er seine Ehe beenden und mit Nadeshda und ihrem gemeinsamen Kind leben möchte. Doch wie in Lorcas Gedicht, wird auch Iljas Wunsch nicht wahr: „Ich weinte wie ein Kind, weil ich schon damals wusste, dass ich Nadushka für immer verloren hatte" (W 205). Ähnlich wie in den früheren Romanen zeigt sich auch in „Das Wasser unserer Träume" eine sentimentale Frustration der Figur. Anders als bei Rakusa ist dieses Scheitern jedoch Bestandteil des begonnenen inneren Transformationsprozesses.

Literaturverzeichnis

Bodrožić, Marica: Das Wasser unserer Träume. Luchterand: München 2016.

Borsò, Vittoria: Transtorische Räume. In: Dünne/Mahler, Handbuch Literatur & Raum. 2015, S. 259–271.

Dünne, Jörg/Mahler, Andreas (Hrsg.): Handbuch Literatur & Raum. Berlin/Boston: De Gruyter 2015.

Focault, Michel: Dits et écrits: 1954–1988. Hrsg. von Daniel Defert & François Ewald. Gallimard: Paris 1994.

Graziadei, Daniel: Nissopoiesis: Wie Robinsone ihre Inseln erzählen. In: Dünne/Mahler, Handbuch Literatur & Raum. 2015, S. 421–430.

Hallet, Wolfgang/Neumann, Birgit: Raum und Bewegung in der Literatur: Die Literaturwissenschaft und der Spatial Turn. Transcript: Bielefeld 2009.

Krämer, Sybille: „Schriftlichkeit" oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift. In: Bredekamp, Horst/Krämer, Sybille (Hrsg.): Bild – Schrift – Zahl. Fink: München 2005, S. 157–176.

Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte. Übers. v. Rolf-Dietrich Keil. Fink: München 1993 [1970].

Neumann, Birgit: Raum und Erzählung. In: Dünne/Mahler, Handbuch Literatur & Raum. 2015, S. 96–103.

Nünning, Ansgar: Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstruktion. In: Hallet, Wolfgang/Neumann, Birgit (Hrsg.): Raum und Bewegung in der Literatur: Die Literaturwissenschaft und der Spatial Turn. Transcript: Bielefeld 2009, S. 33–52.

Rakusa, Ilma: Mehr Meer. Erinnerungspassagen. Graz: Droschl 2009.

Rakusa, Ilma: Die Insel. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1992 [1982].

Ruckaberle, Axel: Eintrag „Ilma Rakusa – Essay". In: Munzinger Online/KLG – Kritisches Lexikon zur deutschen Gegenwartsliteratur. <https://www.munzinger.de/search/klg/Ilma+Rakusa/449.html> (letzter Zugriff: 2020).

Vandermeersche, Geert/Soetaert, Ronald: Landscape, Culture, and Education in Defoe’s „Robinson Crusoe“. In: CLCWeb – Comparative Literature and Culture 14, 2012, H. 3. <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol14/iss3/9/> (letzter Zugriff: 19.11.2021).

Warning, Rainer: Utopie und Heterotopie. In: Dünne/Mahler, Handbuch Literatur & Raum. 2015, S. 178–187.

Wirth, Michael: Ilma Rakusas tanz auf der Fussspitze. In: Schweizer Monat 940, Mai 2005. <https://schweizermonat.ch/ilma-rakusas-tanz-auf-der-fussspitze/> (letzter Zugriff: 19.11.2021).

Jahrbuch für Internationale Germanistik – Beihefte

Band 1 Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 1). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022. ISBN (print): 978-3-0343-3655-0

Band 2 Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 2). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022. ISBN (print): 978-3-0343-3836-3

Band 3 Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 3). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022. ISBN (print): 978-3-0343-3657-4

Band 4 Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 4). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022. ISBN (print): 978-3-0343-3658-1

Band 5 Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 5). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022. ISBN (print): 978-3-0343-3659-8

Band 6 Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 6). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022. ISBN (print): 978-3-0343-3660-4

Band 7 Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 7). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022. ISBN (print): 978-3-0343-3661-1

Band 8 Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 8). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022. ISBN (print): 978-3-0343-3662-8

Band 9 Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 9). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022. ISBN (print): 978-3-0343-3663-5

Band 10 Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 10). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022. ISBN (print): 978-3-0343-3664-2

Band 11 Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 11). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022. ISBN (print): 978-3-0343-3665-9

Band 12 Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 12). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022. ISBN (print): 978-3-0343-3666-6

Jeder Band ist auch Open Access auf www.peterlang.com verfügbar.